

التّوجه إلى التّراث : «التّصوير الشعبيّ نموذجاً»

حميدة الطيلوش / باحثة، تونس



تركزت على استدعاء التراث كحامل للهوية وقراءته قراءة تقوم على منهج تحليلي نقدي وتمثل التراث في مستوى الفعل والممارسة وارتباطه بالإبداع.

فكان استلهام التراث واضحا في جل أعمال الفنانين في العالم العربي قديما وحديثا، أعمال سعت

في تكوينها وبنائها ومضمونها إلى تأصيل الفعل التشكيلي العربي والأخذ من سبل التراث. إذ تواصلت محاوره الموروث في الفن العربي الحديث والمعاصر رغم التطور في الأساليب والرؤى.



تطرح قضية التراث نفسها بحدّة في العصر الحديث وتطرح حولها إشكاليات عدّة ودراسات متعددة، فالتراث يشكل العنصر الأساس والدليل على أصالة الأمة العربية، وبما أن التراث هوجمته ما ورثناه من الأجداد في فترات مختلفة فإنه بدون شك جملة اتجاهات ومكتسبات مختلفة ومتنوعة، وبالتالي فهوليس كيافنا جامدا وصامتا كما ذهب البعض إلى اعتباره كذلك وإنما هو كيان متجدد باستمرار.

وقد تعدّدت في الفعل التشكيلي العربي التفسيرات التي تبنت هذه الإشكالية كما تعدّدت الجهود التي



إيطاليا. وربما بدأ انتشارها بشكل أوسع مع الحملات الدعائية الدينية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر في الأوساط الريفية ومنها انتشر هذا الفن إلى البلدان المتوسطية كإيطاليا وإسبانيا وفرنسا، وخاصة بالمراكز النجحية للبلور.

ومهما اختلفت التقنيات في هذه المناطق والبلدان حسب تطور الثقافات والفترات التاريخية، فإن الأسلوب الذي انتشر أكثر هو ذلك الأسلوب الشعبي والذي يجسد الذاكرة الجماعية وأهم مشاغلها.

يرى محمد المصمودي (2) إمكانية الرجوع إلى العهد الفاطمي للبحث عن جذور هذا الفن حيث كانت هناك بوادر للتشبيه بكل من إفريقية وسيسيليا. ويمثل كل من خزف صيرا وسقف كنيسة بلاتين "platine" بالآرامو دعما لهذه المقاربة. كما يرجع أن نشأة هذا الفن تعود إلى إحياء ميل قديم إلى الفن التمثيلي، رغم ظاهرة (تحريم الصورة) أو مقاومتها. وهوما تجلى كذلك في فنون المنسوجات والتطريز والرسم الجداري. وفي مقام آخر، يؤكد المصمودي تأثيرات المتمنعات الفارسية على تراث: (الزخرفة) على الزجاج في تونس (فضلا عن مرجعيات أخرى)، على الأقل من خلال تجمعات بعض أنماط اللباس لدى الشخصوس المرسومة في كلتا المدونتين (3).

ومن أهم مواضيع الرسوم تحت الزجاج، اعتماد رموز لأحداث رتبها الذاكرة الشعبية، بينما قد لا تتناسب مع دقة التواريخ وربما تجهل الذاكرة الشعبية تحديدها بدقة، إلا أنها كصور لأحداث هي الأقرب إلى وجدانها.

ومن أحداث الغزوالإسباني على تونس وشراسته، نسجت الذاكرة قصة اختزلتها الرسوم تحت الزجاج في بطولته "عبد الله ابن جعفر" و"لأ يامنة" ابنة السلطان الحفصي لتونس.

على هذا الأساس لابد من اعتبار التراث خزانا وجب توظيفه في مجال الممارسة التشكيلية لفتح آفاق الإبداع. وهذا ما تتلمسه عند الفنان التشكيلي العربي الذي صار فعله الفني يتركز على بحث منمنح ومتطفي يثير العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، قروية الحاضر عنده مليئة بترامكات الماضي المترجمة بأسلوب حديث والمحققة لمنح جمالي يكون مرتبطا بمفهوم الذاتية والهوية وبمفهوم الانتماء وهذا ما أغزته ثلة من فنان العالم العربي الذين تطرح أعمالهم مسألة الأصالة الحاملة لمنح الاستلهام من الموروث الشعبي الذي يولد مع الفنان ويعمل فيه باستلهام عناصر تراثية قابعة في الذاكرة الجماعية (أساطير وخرافات لعلها رافقت اللوحات الزجاجية للتصوير الشعبي).

لا بد هنا، قبل الخوض في هذه المسألة، من التطرق إلى مفهوم "التصوير الشعبي" الذي يعرفه "أكرم قانصو" بأنه مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال مرسومة بمواذ سهلة ومبسطة، غنية بالرموز والدلالات وتختصر تاريخا عموما لها من تقاليد وعادات. إنه يعبر عن روح الجماعة... (وهو فن وظيفي غايته إما جمالية بقصد تزيين البيوت والخوانيت والأواني والجسد...). وإما علاجية بقصد الاستشفاء من بعض الأمراض، وإما سحرية بقصد العبادة والتقوى، مواضعها دائما تدور حول السير الشعبية والدين والتاريخ والزخرفة (1).

هوفن أفرزته الثقافة مع الأيام والعصور وهوفن جماعي يمارسه الناس جميعا إبداعا وتذوقا، فهو ليس عطاء خاصا، بل هوعطاء جماعي مباشر يتجدد بتجدد ممارسة الحياة، هوفن تذوقه الناس جميعا على اختلاف ثقافتهم ويدخل في صميم حياتهم ليحدد المستوى الحقيقي للحضارة لديهم.

ويعتبر الرسم تحت الزجاج من الفنون القديمة التي كانت مزدهرة بأهم المدن التجارية بأوروبا خاصة

ولا ندري بالتحديد كذلك كيف انتقلت الذاكرة الشعبية شخصية "علي بن أبي طالب" وتمجيد بطولاته، وذلك من بين كل الملوك وقواد الجيش والقائمين وأبطال الحروب.

والمهم أن الرسوم تحت الزجاج اختارت أن تمثله يتواجه مع "رأس الغول" أو "الملك برقان" ملك اليمن، ويشهر علي بن أبي طالب سيفه المشهور ذا السنامين.



عبد الله بن الجعفر ولأ يامينا 74صم / 64 صم،
رسم شعبي، محمود الفرياتي، صفاقس

ومن المواضيع الأخرى الرائجة للرسوم تحت الزجاج الملحمة الشهيرة في الأدب العربي لعنترة ابن شداد وقد انتقلت الذاكرة الشعبية كذلك لتشجّل بها عزائمها وتردد بها البطولات الحربية لهذا القائد.



الإمام علي مقاتلا رأس الغول "رسم شعبي"

ومن خصائص الرسوم الشعبية أنها لا تتقيد بالتنظير، فتجدها خالية من العمق والأبعاد والتقيد بقواعد التشريح، فالتفريزات العضلية لحركة أعضاء الجسم لا وجود لها. والتلوين يكون بمساحات لونية لا وجود للظلال أو التدرج باللون. والنسب غير متكافئة بين طول اليد والجسم، وحجم الرأس والعيون. وهناك كراهية للفراغ في اللوحة. فنشاهد في فراغ اللوحة النجوم والنباتات والأزهار من ابتكار الفنان.



"عنترة وعبلة" رسامان مجهولان، تونس

وتذكر على سبيل الذكر لا الحصر من بين هؤلاء الفنانين، الفنان التونسي "علي بلاغة" فكان توظيفه للرسم تحت الزجاج حاضرا على جميع المستويات. ويُعد هذا الفنان من أوائل من استلهم في تونس فن الرسم تحت الزجاج. وقد تطرق إلى أغلب المواضيع الشعبية واعتماد عين التقنيات والأسلوب. فعادة ما كان يحافظ على نفس عناوين اللوحات الشعبية ويعيد صياغتها بأسلوبه الخاص مثل "لوحة سفينة نوح" و"لوحة علي ورأس الغول" و"لوحة البراق".



«عبلة على صورة الفرس - أبو صبحي التياوي، على القماش 50 × 35 كارت بوسنل يباع في أسواق دمشق»

فالفن التشكيلي الذي امتازت به اللوحة الشعبية شجع الكثير من الفنانين العرب المعاصرين على أن يستلهموا من هذا التراث، ويستوحوا من خصائصه الجمالية والفنية.



«سفينة نوح، علي بلاغة، تونس 115 صم / 105 صم»



«سفينة نوح، رسم تحت الزجاج، رسام مجهول. أكريليك على خشب محفور

هذه المحاولات شملت الفن في كل البلاد العربية، رغم التفاوت بين كل دولة وأخرى إلا أنها كانت متقنة على جوهر التوجه، وقيمة الهدف القائل على الاستفادة من الماضي والتعامل مع الحاضر. وبهذه هي التجارب التي تعاملت مع المادة التشكيلية التراثية تعاملًا إبداعيًا.

وتتميز هذه التجارب في معظمها بحرية التعبير مع إهمال المنظور والاهتمام بالزاوية الجانبية في رسم الأشخاص والحيوانات. والرسم بتلقائية وعفوية لحركة الأجسام والأيدي والأرجل وذلك في شكل تكوينات مزدحمة العناصر وموزعة على سطح اللوحة مع إغفال المقاييس والأحجام التي تفرضها قواعد المنظور.

وهي تقاليد يتفرد بها الشرق على مدى التاريخ بالمقارنة بالرسم الغربية. ويتضح من ذلك أن فنان هذا الجيل في الفن التشكيلي أصبح لديهم إحساس عميق بالتراث والبعد عن التبعية والتأثيرات الغربية، فعادة ما نجد هذه الأعمال تنطوي على الروح العربية الصميعة.



رسم شعبي «علي ورأس الغول» 29 صم/ 31 صم،
رسام مجهول، تونس



«علي ورأس الغول» علي بلاغة، تونس

حاول بلاغة استلهم أساليب وتقنيات التصوير الشعبي وخاصة مواضيعه القائمة على الأسطورة والحفافة والحكاية الشعبية. . .

أما الفنان «عثمان الحضراوي» (4) فأتخذ من التقنية إلى جانب المواضيع من التصوير الشعبي مرتكزا لأعماله، فكان اللوح الزجاجي، محملا لمجموعة من أعماله كما هو الشأن في فن الرسم تحت الزجاج.

ليعتمد تقنية الرسم المعكوس وخصوصيات هذه التقنية التي تقوم على الوجه الخلفي للمحمل. وتتطلب هذه التقنية مجهودا وتركيزا خاصا، حاول «عثمان الحضراوي» العمل على تطبيقها حتى يكون أقرب إلى التصوير الشعبي وإلى خصائصه التقنية. فرسم الفنان على الزجاج مجموعة من الحيوانات المختلفة كالطيور والحيل والسلحفاة والعقرب وغيرها من الحيوانات التي عادة ما تجدها في الرسوم الشعبية. رسمها بنفس أسلوب الرسام الشعبي ووزعها على مساحة اللوحة بكل عفوية وطفولية مع إهمال واضح للمنظور وإغفال للمقاييس والأحجام واعتماد التسطيع.



مجموعة من اللوحات رسمت تحت الزجاج للرسام عثمان الحضراوي

فهو يصوغ بعفويته وبساطته أسلوباً خاصاً به للوصف والتعبير عن نوادر توارثتها الأجيال وجعلتها جزءاً من التراث الشعبي مثل صور «الحمام القديم» وحكايات جحا. هذا الفنان العصامي الذي استطاع رغم محدودية إمكانياته وعفوية التحدي، التغلغل في أغوار عالم الفن التشكيلي.

كما يمكن ذكر تجربة الفنانة الجزائرية "باية محي الدين" (5) حول استلهامها فن التصوير الشعبي، فالتحذت الفنانة من مواضيع الرسم تحت الزجاج كذلك التقنية والأسلوب مرتكزا لأعمالها.

فبدت عوالم هذه الفنانة أقرب إلي السحر الميثيق عن جنيات وعرائس "ألف ليلة وليلة"، أما لوحاتها فتبدو سجلاً حافلاً بالذاكرة السحرية للثقافة المحلية تستخرج كائناتها العضوية من عالم الفردوس والجنان : الطاووس والطيور والأسماك والفراشات وياقات الزهور والثمار العجائبة، تحفل بكل ما تشتهي الأنفس والريحان من الروايات والحكايات المثيرة، تصورها بخطوط محددة سوداء صريحة تحصر ألواناً محايدة وتكوينات متناظرة ومتبادلة وفق الانعكاس في المرآة - وهو النظام المستقى من فن "المنبت" أو الرسم تحت الزجاج وهو ما كنا قد تعرضنا له مع تجربة الفنان 'عثمان الخضرأوي'.



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

العاذقات، باية محي الدين، 1976، غواش على ورق، 79 صم/119 صم.



بدون عنوان، باية محي الدين، 1984، غواش على قماش، 100 صم/150 صم

• صور المقال وفرتها الكاتبة.

وسميت "بابة" تشكيلا لها من موضوعات مبسطة أغلبها مستمد من الطبيعة والأرض ومعالم البيئة الحية: حدائق، مشاهد طفولية، وجوه آدمية تلهو داخل حدائق من ألوان، نخيل، عناقيد العنب، فسقيات وأسماء... إضافة إلى الزهريرات والعرائس وغير ذلك من التيمات التي ظلت تجسدها في شكل رسومات وتصاوير عفوية مفعمة بزخارف متنوعة غارقة في الكثافة اللونية الأسيرة بخطوط الإحاطة، أبرزها الورد الهندي والأزرق الفيروزي والبنفسجي المزهر والأصفر الساجي والأحمر التاريخي..

تعد "بابة محي الدين" رسامة طفرة نادرة مهتة أسلوبها بالعفوية الطفولية بامتياز، كما يقول الناقد الجزائري 'أحمد عبد الكريم' اكتسبت حرية إبداعية إضافية واسعة لا تؤمن بالقيود المدرسية الأكاديمية، بل جعلت منه توجها جديدا في ساحة التشكيل الجزائري والعربي، توجه يحمل في داخله وخارجه ملامح الهوية والذات الوطنية، وهذا هو سر شهرتها وتألقها(6).

وتبقى غاية الفنان هي إيجاد علاقة متوازنة بين الموروث من جهة، والحداثة من جهة أخرى، عبر التوازن الذي يمكنه من رؤية التراث والاستفادة منه بقدر وحذر ووعي، وربط الموروث الإبداعي والثقافي لأنه شرط أساسي في إقامة الركائز التي يبني عليها الفنان المعاصر ما يبدعه من فن، ليكون أرضية خلق كيان فني جديد برؤية عميقة واعية قادرة على كشف ما في التراث من قيم وأسرار يصوغها في أعماله المختلفة بشكل خلاق مميز ليقدّم أعمالا مبتكرة ومعاصرة، توضح شخصية هذا الفنان المعاصر.

الهوامش والإحالات

- 1 - قانصو، أكرم، «التصوير التشبيعي العربي»، سلسلة «معارف المعرفة»، الكويت، 1995، العدد 2003، ص 15
- 2 - Med Masmoudi, Une peinture sous verre à thème «héroïque», Cahiers des arts et Traditions Populaires, 1ère année, n°2 (Sept./1994), 126, beta.sakhril.com
- 3 - Mohamed Masmoudi, La Revue Française, De l'Eline Européenne, N°244, juillet-Aout 1971, Paris (Spécial Tunisie), Art. La peinture sous-verre, pp.54-57.
- 4 - فنان تشكيلي تونسي عصامي ولد سنة 1938، توفي عن سن تناهز 74 سنة إثر مرض عضال، يعود الظهور الأول له سنة 1992 عندما اكتشفه جامعة أعمال فرنسية سيدي يوسف حيث كان ينتصب بأعماله في الشارع فكانت بتقنيته معرض شخصي له بمتحف سيدي يوسف خلال السنة المذكورة. لهذا الفنان رصيد محترم من المشاركات والجوائز التي تحصل عليها خلال مسيرته في الحلق والإبداع والتي ناهزت العشرين سنة تحصل على شهادة تقدير من نقادها أسبوع الفن التشكيلي 2006 بعون دواهم وشهادة تكريم من قبل دار الثقافة بباب العسل سنة 2000 والجائزة الثانية عن مشاركته في المعرض السنوي للفنون التشكيلية لاتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين المنتظم سنة 2000 وعرضت لوحاته بفضاءات مختلفة في العاصمة على غرار متحف سيدي يوسف والمعهد التحضيري للدراسات العليا بالمرسى ودار الثقافة الغاربية ابن خلدون ومتحف مدينة تونس... وكانت له مشاركات جماعية وفردية.
- 5 - بابة محي الدين (فاطمة حداد زوجة محي الدين) ولدت في 12 ديسمبر 1931 في برج الكيفان بالجزائر، فنانة تشكيلية جزائرية ذات أصول قبائلية، لم تكن توقع لوحاتها فقط باسمها. تعتبر بابة محي الدين واحدة من الأسماء المميّزة في الفن التشكيلي، ليس في الجزائر والوطن العربي فحسب بل في العالم.
- 6 - <http://www.upes.org/bodyarticulos.asp?field=articulos&id=1166>

مفهوم «الأرايسك» :

حدّ اللغة بين الترجمة و الاستعمال

عاطف عبد الستار / باحث، تونس

المناح «فيما أعتقد أن تكون حضارة مزدهرة متألفة في أمة من الأمم ما لم تواكبها جنباً إلى جنب حضارة المصطلح العلمي الذي يُكوّن بحد ذاته الإطار العام لفكر تلك الأمة وفلاسيقتها، وتقدّمها الإنساني كي تتبلور لها عندئذ سمات الثقافة الحقّة في مضامير حياتها المشقية، لتصل في النهاية إلى تحقيق غاياتها المثلى في النظر والعمل معا لبناء صرحها الحضاري الشامخ...» فكيف أصبحت الأمة اللغة والزوجة والعمق في تعريفاتها وتجلياتها ورسومها، بلت أكثر ثلثاً ونضارة على غيرها من الأمم المعاصرة لها» (2).

فالمصطلح العلمي يمثل اللغة الفنية الخاصة بكل علم من العلوم، والتي يستخدمها أصحاب الاختصاص الواحد في التعبير عن قضاياهم وأفكارهم التي قد تستعصي على غيرهم، فاستوجبت ضرورات البحث العلمي التخصص ومقتضياته نشوء هذه اللغة القائمة على العرف الخاص والمواضعة بين أصحاب كل فن أو علم في مجال تخصصهم (3). ولم تغفل الحضارة العربية الإسلامية بكل مقوماتها عن هذه النظرة الثاقبة إلى قضية المصطلحات، حتى أنّ عناية أسلافنا بالكشف والفحص عن حدود الأشياء ورسومها بدت منذ عهد مبكر جداً، فقد «عنى أسلافنا من قديم بالكشف عن اصطلاحات العلوم والفنون» (4) وتحديد مدلولات العبارات العلمية، وشرحها للمبتدئين حتى يلجوا عالم البحث على بصيرة وهدى وفي مأمن تام من التخيّل في الالتجاء، فلا تلتوي بهم الطرق عن الهدف المرسوم، وربما كانوا في العناية الخاصة بذلك أسبق من غيرهم من الأمم، فوضعوا بذلك حجر الأساس لعلم المصطلحات كضرب من البحث والتأليف قائم على حياله (5)، فعمل مفكروها وعلمائها على صياغة المصطلح الفلسفي

■ يقول وليم إيان

بيفريدج William Ian Beveridge

في كتابه «فنّ البحث العلمي» :
«واستعمال اللغة بعناية وبطريقة صحيحة، وسيلة فعّالة للمعاونة على التفكير القويم المباشر، ذلك أنه من الضروري لكي نعيّر بالكلمات عَمَّا نعنيه بالضبط أن تكون أذهاننا ذاتها مدركة تماماً لما نعنيه، فنحن نفكر ونستدلّ عن طريق الكلمات» (1).

وتعدّ المصطلحات ضرورة علمية تسعى إلى ضبطها وتحديد أبعادها الأمم والثقافات المختلفة، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتقدّم أمة ما أو تزدهر حضارتها دون العناية الفائقة بمسألة المصطلحات، ومن غير



صورة رقم (1): نماذج من منبر الجامع الكبير بالجزائر 490 هـ/ 1097 م حيث نلاحظ توظيفاً مكثفاً للتوريق.



صورة رقم (2): نموذج من التوريق: مصحف بديع مزغرف ومذهب غطه حسين بن أبي بكر بن محمد الشهير بتوره قروي سنة 1086 هـ 152 ورقة، قياس: 18 بـ 10.8 سم

والعلمي بما تيسر لهم يومئذ من أدوات اللّغة ومفرداتها المتنوّعة، مقرونة بطبيعة التطلّع إلى الاشتقاق والتّرادف والبناء الجديد للمفاهيم الوافدة عليهم مترجمة أو معرّبة وصياغاتها وتحديد مضامينها وأشكالها(6).

ولقد زادت العناية بالمصطلح بعد أن تشبّعت العلوم، وكثرت الفنون، ف شعر العرب بضرورة ترجمة ووضع مصطلحات جديدة مستعنيين في ذلك بكلمة من الوسائل لعلّ أهمّها «الوضع، القياس، الاشتقاق،

الترجمة، التعريب...»، لاستيعاب العلوم والآداب والفنون(7)، فكان لابدّ لفروع المعرفة العربيّة التي نشأت في ظلّ القرآن الكريم أن تسعى قدما في سبيل تحقيق هذه الغاية السّامية، وأن يصبح هذا السّعي بناء هيكل اصطلاحي يضيّط الأفكار، ويتطوّر بتناول الموضوعات، ومن ثمّ «قامت صناعة عقلية خاصّة أو فرع مستقلّ من فروع البحث يتوقّف على دراسة فنّ المصطلح العلمي وجمع المصطلحات وتفسيرها سواء على صعيد العلوم

وقد بلور الإمام ابنُ تيمية (ت728هـ) هذا التصوّر الذي يقصده الباحث في قاعدة نصّها «وما من أهل فنّ إلّا وهم معترفون بأنهم يتصلّحون على ألفاظ يتفاهمون بها مرادهم، كما لأهل الصناعات العمليّة ألفاظ يعتبرون بها عن صناعتهم، وهذه الألفاظ هي عُرفيّة عرفاً خاصّاً، ومرادهم بها غير المفهوم منها في أصل اللغة، سواء أكان ذلك المعنى حقاً أو باطلاً» (9).

الإسلاميّة جميعاً أو على صعيد علم واحد أو مجموعة علوم متقاربة منها، وهذا جانب من جوانب تراثنا العلمي ازدهر التأليف فيه منذ عصر النهضة الأولى، ولم يتقطع طوال العصور الثالّية» (8)، بل ظلّ الكلّ يرتشف من فيض منابع أسلافنا القدامى، اصطلاحات الفقهاء والمحدّثين والنحاة والفلاسفة والمناطقة.. وذلك في ميادين العلوم والثقافات المختلفة.

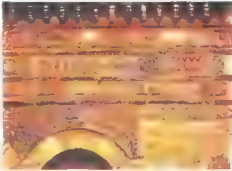


صورة رقم (3): مصحف من إيران مزخرف وملّغ خطه محمد علي معتمد سنة 1120هـ بخط النسخ مع حواشي جانبية بالفارسية بخط السليقيين، قياس: 19.2 × 17.5 سم
<http://arabic.betha.sakhi.com>



صورة رقم (4): مصحف مزخرف وملّغ من الهند على الأرجح خطه غلام رسول خان سنة 1131هـ بخط النسخ، 16 × 10 سم.

• صور المقال وفرها الكاتب.



صورة رقم (6) الواجهة الأمامية لمسجد لمحمد بن خيرون
بالقاهرة (252 هـ / 866 م).

ولم تكن الحضارة الإسلامية بدعاً من الحضارات الإنسانية، فالجمال في الإسلام جوهر وأصل ثابت وليس بفرع، سواء من حيث هو قيمة دينية أو دنيوية، أو من حيث هو مفهوم كوني أو تجرّية وجدانية، ومن هنا كان تعامل الإنسان المسلم مع الجمال كقيمة إنسانية شاملاً وممتداً، من كتاب الله المسطور إلى كتاب الله المنقول، من الأدب والفن التي أنتجها الحضارة الإسلامية في فرائدها الزخرفية بتكوين وسبكته الرائعة المفضة (للإمامين، عالم الغيب وعالم الشهادة، والجمالانية الإسلامية «تتبع أولاً من حقائق الإيمان، إذ شكل النوح والانساني فيها مما يقود من «نوار» عن الرحمن الرحيم» وما انخرط فيه بعد ذلك سيرا إلى الله تعالى عبر أشواق الزوج، مبدعاً - باتّباع تعاليم نبيه صلى الله عليه وسلم - أروع ألوان التعبير الجمالي من سائر أشكال العبادات والمعاملات والعلاقات، انطلاقاً من حركته التعبّدية في جماليّة الصلوات ولوحاتها الحيّة الزائفة وما ينظمها من عمران روحي وماذّي، إلى هندسة المذاهب الإسلامية بما تحمله من قيم روحية سامية، وقيم حضارية متميّزة جداً، إلى سائر النشاط الإنساني الذي أبدعه المسلمون في علاقتهم بربهم وعلاقتهم بأنفسهم وبغيرهم، إلى علاقتهم بالأشياء المحيطة بهم نحو المحيط الكوني الفسيح الممتدّ من عالم الشهادة حولهم إلى عالم



صورة رقم (5): غوفج من الحمراء يُمثل تنازع فن التزيين بالخط العربي في تركيبة متوارية

ومن بين هذه الفنون أو العلوم التي جذبت هذا الألباس به بين سائر المكتسبات المعرفيّة «سبّغت تحت نجد» علم الجمال، أو الجماليّات، وهو مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تُعنى بدراسة «الجمال» في ماهيته ومقاييسه ومقاصده، من حيث هو «مفهوم» في الوجود، ومن حيث هو «تجربة» فنيّة في الحياة الإنسانية، وقد ولد من الناحية الاصطلاحية في رحم الفلسفة الغربية خلال القرن الثامن عشر ميلادي، ويُعدّ الفيلسوف الألماني «بومبارتس» أوّل من سك هذا اللفظ سنة 1750م، ثم انتقل استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالآداب والفن، وسكن من حيث القيمة، مهر يدية قدم الإنسان نفسه، صاحب الحضارات البشرية كلّها ودون استثناء، وأخذ له مع كلّ حضارة معنى وطابعا خاصاً، كما كانت له أيضاً تجليات خاصّة ومتميّزة مع كلّ تجربة إنسانية مختلفة.

مصد الإباح الإيداعي الإسلامي منح عنه تقسيم خاطئ
للساليب والأنماط التشكيلية ظل يُرافق الإرث الفني
الإسلامي إلى اليوم، فزى أغلب مؤرخي الفن يعمدون
إلى تفسير هذا الموروث استناداً إلى نماذج جمالية عربية
كالفن الواقعي مثلاً، وكنتيجة لهذه المقارنة التحصيفية
تعددت تلك الأحكام التقليدية القائلة أنّ التصوير
الإسلامي «سادج» وأنّ المصوِّرين يجهلون «المنظورة
«التسب» وتقنية الظلال والأصواء»... (11).

صورة رقم (7): مثال للوحدة الهندسية مكونة من **تولين**
مُتقابلين، على التوالي

والقول لم تمنح له فرصة الاطلاع على مكونات الفرق
الاسلامى، وأساره وقيمه الجمالية من ناحية، ثم على
تجربة الأمة الإسلامية في بعدها الكونى والإنسانى في
كل تجلياتها العربية وغير العربية من ناحية ثانية، فالجهل
عمومات التراث الإسلامى، قاد بعض فلاسفة الغرب
إلى الفصل بين الممارسة الإبداعية الإسلامية وبين البنية
الزوجية، وحصر التجربة الجمالية الإسلامية في مجال
«الإدراك العقلى» دون «الإدراك الوجدانى العاطفى»،
واتهمت ثلثة منهم التجربة الإسلامية بالفقر الفنى
والخاملى، حيث نشأ فى ظل هذا الفصل فهم خاطئ

صورة (8) : مسجد الطاهر يبرمن الشنقذاري 665 هـ، القاهرة

الكنهه والتشبيط، وأن «رقش» عصى بقط الخطوط والكتبة والرقش: التسطير في الصحف ويظهر أنَّ للكلمة علاقة بتعميق الخط وتعميسه ونحوه. يقول الشاعر جاهلي:

«الذارق والرؤوم كما

رقش في ظهر الأديم قلم»

وقد وردت لفظة «رقش» في شعر يُسبِّ إلى الأحسن - شهاب التغلبي هو:

«ولامة حطآن من عوف مارل

كـم رقص العنوان في الرقّ كاتب».

وأما تشكيلاً فقد اتجه ذهن الفنان العربي المسلم بنظرته الحديثة إلى الكشف عن الجوهر الكوني الذي لا يقلل للثخنة ولا التباين، وهذا الكشف يتمُّ من الجوانب الحسية الزائلة من الطبيعة، تلك الجوانب التي تُعيق الحدس عن إدراك غايته وهي الجوهر الحقّ، وقد قال هنري ماتيس في هذا الإطار أنَّ «الذقة لا تُزي أي الحقيقة، إذ أنَّ الحقيقة لا تنبثق من مظهر، بل من شكل». يكتب ماتيس في شكله الذي يبتعد عن مدي جسمه تشكيلاً مريباً رُفَسَ بترجي (1911) الشعبي وراء الجوهر الحقّ في صورتين صورة أفنية تبدو على شكل التكرار أو التناسخ، وتظهر في الرقش اللين، وصورة مركزية تبدو على شكل وعيض مُتناوب، وتبدو حاضرة في الخامات ذات التخطيطات الهندسية المستقيمة والتي تُسمَّى (الخط) (16).

ولقد أكد بشر فارس هذا التصنيف فيقول: «من مدخل - بين في الرقش عُنصرين ثابتين، تمدهما عصبه - نمب الاعتدال بينهما إحساس بالناسبة دون، رهيف، ثم يحول من أوضاعهما اختلاف الأمكنة والعهود بفضل ارتقاء مُنصل في جانب الحجم وجانب الشكل، وأما المُنصراد فمن جهة تأويل الثبات، ولا سيما الورقة والساق، تأويلاً كنه هزة، ومن جهة استعمال الخطوط استقلالاً يُحرّبه النصور ومن وراء المُنصر مدآن، الأوّل يظهر وكأنه العث

سبي يبر في هيبه التديق الهندسي، ومن هنا تحرح صريقتان (الزبي والخط) على حدّ تعبير المعاصرين من أهل الصناعة في (ق 10) (17).

ومن عب تبيّن أنَّ مفهوم «الرقش» عربيّ اللّجهة والاستعمال منذ الجاهليّة، بل وقبل ظهور مفهوم «القرن الإسلامي» أصلاً، غير أنه اتخذ مع الإسلام بعداً آخرى، وأصبح يُحتد غط فتياً معيّناً اتجه به ذهن «الرقاش» المسلم بنظرته الحديثة إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل للثخنة ولا التباين (18 - 19). في حين يُعتبر مفهوم «الاراييسك» مفهوماً «حياء» طاملاً أنه هاجر من سياقه من محله السيميائي العربي إلى الثقافة العربية دون أن يُحافظ على أصلته اللّغويّة، فمصطلح «الهُجته» حسب سعد البارعي (20) مراج الدلالة الأصلية للمصطلح بدلالة حديثة. التنافي الجديد والمغاير بحيث يصير (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100) (101) (102) (103) (104) (105) (106) (107) (108) (109) (110) (111) (112) (113) (114) (115) (116) (117) (118) (119) (120) (121) (122) (123) (124) (125) (126) (127) (128) (129) (130) (131) (132) (133) (134) (135) (136) (137) (138) (139) (140) (141) (142) (143) (144) (145) (146) (147) (148) (149) (150) (151) (152) (153) (154) (155) (156) (157) (158) (159) (160) (161) (162) (163) (164) (165) (166) (167) (168) (169) (170) (171) (172) (173) (174) (175) (176) (177) (178) (179) (180) (181) (182) (183) (184) (185) (186) (187) (188) (189) (190) (191) (192) (193) (194) (195) (196) (197) (198) (199) (200) (201) (202) (203) (204) (205) (206) (207) (208) (209) (210) (211) (212) (213) (214) (215) (216) (217) (218) (219) (220) (221) (222) (223) (224) (225) (226) (227) (228) (229) (230) (231) (232) (233) (234) (235) (236) (237) (238) (239) (240) (241) (242) (243) (244) (245) (246) (247) (248) (249) (250) (251) (252) (253) (254) (255) (256) (257) (258) (259) (260) (261) (262) (263) (264) (265) (266) (267) (268) (269) (270) (271) (272) (273) (274) (275) (276) (277) (278) (279) (280) (281) (282) (283) (284) (285) (286) (287) (288) (289) (290) (291) (292) (293) (294) (295) (296) (297) (298) (299) (300) (301) (302) (303) (304) (305) (306) (307) (308) (309) (310) (311) (312) (313) (314) (315) (316) (317) (318) (319) (320) (321) (322) (323) (324) (325) (326) (327) (328) (329) (330) (331) (332) (333) (334) (335) (336) (337) (338) (339) (340) (341) (342) (343) (344) (345) (346) (347) (348) (349) (350) (351) (352) (353) (354) (355) (356) (357) (358) (359) (360) (361) (362) (363) (364) (365) (366) (367) (368) (369) (370) (371) (372) (373) (374) (375) (376) (377) (378) (379) (380) (381) (382) (383) (384) (385) (386) (387) (388) (389) (390) (391) (392) (393) (394) (395) (396) (397) (398) (399) (400) (401) (402) (403) (404) (405) (406) (407) (408) (409) (410) (411) (412) (413) (414) (415) (416) (417) (418) (419) (420) (421) (422) (423) (424) (425) (426) (427) (428) (429) (430) (431) (432) (433) (434) (435) (436) (437) (438) (439) (440) (441) (442) (443) (444) (445) (446) (447) (448) (449) (450) (451) (452) (453) (454) (455) (456) (457) (458) (459) (460) (461) (462) (463) (464) (465) (466) (467) (468) (469) (470) (471) (472) (473) (474) (475) (476) (477) (478) (479) (480) (481) (482) (483) (484) (485) (486) (487) (488) (489) (490) (491) (492) (493) (494) (495) (496) (497) (498) (499) (500) (501) (502) (503) (504) (505) (506) (507) (508) (509) (510) (511) (512) (513) (514) (515) (516) (517) (518) (519) (520) (521) (522) (523) (524) (525) (526) (527) (528) (529) (530) (531) (532) (533) (534) (535) (536) (537) (538) (539) (540) (541) (542) (543) (544) (545) (546) (547) (548) (549) (550) (551) (552) (553) (554) (555) (556) (557) (558) (559) (560) (561) (562) (563) (564) (565) (566) (567) (568) (569) (570) (571) (572) (573) (574) (575) (576) (577) (578) (579) (580) (581) (582) (583) (584) (585) (586) (587) (588) (589) (590) (591) (592) (593) (594) (595) (596) (597) (598) (599) (600) (601) (602) (603) (604) (605) (606) (607) (608) (609) (610) (611) (612) (613) (614) (615) (616) (617) (618) (619) (620) (621) (622) (623) (624) (625) (626) (627) (628) (629) (630) (631) (632) (633) (634) (635) (636) (637) (638) (639) (640) (641) (642) (643) (644) (645) (646) (647) (648) (649) (650) (651) (652) (653) (654) (655) (656) (657) (658) (659) (660) (661) (662) (663) (664) (665) (666) (667) (668) (669) (670) (671) (672) (673) (674) (675) (676) (677) (678) (679) (680) (681) (682) (683) (684) (685) (686) (687) (688) (689) (690) (691) (692) (693) (694) (695) (696) (697) (698) (699) (700) (701) (702) (703) (704) (705) (706) (707) (708) (709) (710) (711) (712) (713) (714) (715) (716) (717) (718) (719) (720) (721) (722) (723) (724) (725) (726) (727) (728) (729) (730) (731) (732) (733) (734) (735) (736) (737) (738) (739) (740) (741) (742) (743) (744) (745) (746) (747) (748) (749) (750) (751) (752) (753) (754) (755) (756) (757) (758) (759) (760) (761) (762) (763) (764) (765) (766) (767) (768) (769) (770) (771) (772) (773) (774) (775) (776) (777) (778) (779) (780) (781) (782) (783) (784) (785) (786) (787) (788) (789) (790) (791) (792) (793) (794) (795) (796) (797) (798) (799) (800) (801) (802) (803) (804) (805) (806) (807) (808) (809) (810) (811) (812) (813) (814) (815) (816) (817) (818) (819) (820) (821) (822) (823) (824) (825) (826) (827) (828) (829) (830) (831) (832) (833) (834) (835) (836) (837) (838) (839) (840) (841) (842) (843) (844) (845) (846) (847) (848) (849) (850) (851) (852) (853) (854) (855) (856) (857) (858) (859) (860) (861) (862) (863) (864) (865) (866) (867) (868) (869) (870) (871) (872) (873) (874) (875) (876) (877) (878) (879) (880) (881) (882) (883) (884) (885) (886) (887) (888) (889) (890) (891) (892) (893) (894) (895) (896) (897) (898) (899) (900) (901) (902) (903) (904) (905) (906) (907) (908) (909) (910) (911) (912) (913) (914) (915) (916) (917) (918) (919) (920) (921) (922) (923) (924) (925) (926) (927) (928) (929) (930) (931) (932) (933) (934) (935) (936) (937) (938) (939) (940) (941) (942) (943) (944) (945) (946) (947) (948) (949) (950) (951) (952) (953) (954) (955) (956) (957) (958) (959) (960) (961) (962) (963) (964) (965) (966) (967) (968) (969) (970) (971) (972) (973) (974) (975) (976) (977) (978) (979) (980) (981) (982) (983) (984) (985) (986) (987) (988) (989) (990) (991) (992) (993) (994) (995) (996) (997) (998) (999) (1000)

[illegible]

لذا لا تعكس محاولة بشر فارس ها هنا خلافا
إمكانية المعرفة المكتسبة طبعاً، لأنه حتى في صورة
استعباده ببحريرة أحضرته، فإنه سئل في حادثة مُدْخِ
أبي سعيد هوق ووعى، قضى دار على إعداده ووصل
في أسبوعه وهو ما لا يجوز في ثقافة أو اللغة
مُستقيمة» (21) ذلك لا يستند في وجوده كونه
مُوحدة تُسهّل المعاملات بين مختلف الأجناس البشرية
على اختلاف أصولهم وتقاليدهم الدينية والثقافية،

[illegible][illegible]

أعني عند حمله - حقه، بمعنى تقطع بحكمه هو
 من يجب منه، أو حقه ذلك مستحلاً، لأن
 كل حقه صوتي ضروري: على قطع صهي ومفهومي
 وبحرفي حصر، وهذا - فلا غير مختلف عندنا على
 مستوى تقطعات الثلاث، فله في حالة الاستماع من حقه
 لأخر، مع ذلك عقل من دلالات وإعادة جميعها
 ضمن مقصود الإنسان فحسب فاصس منه تقطعه،
 لذلك نجد دوما صعوبات كثيرة عند ترجمة النصوص
 من لسان لأخر، وقد عملت ماير (E. Sapir) على
 إبراز عدم القابلية للتفصيل لمختلف العاصر التي تقوم
 عليها مختلف الأساق اللسانية: تقطيع صوتي وتفضلي
 بناء عليه مختلف الأنظمة الصوتية (حروف الصوائت
 حروف الحركة الخ...)، تقطيع مفهومي بحكم الأساق

وعلى هذا النحو حد لفظ «الأرسك» حمل أوجه، فهو عند الكورنثوسيين يعنى «الزقش» كدلت على ذلك كثرة عتبت الهيكل في معجمه «العمارة والعق» وأخرى مع هذا، كما ظهرت حديثاً لفظة جديدة على فاس حذر عربى هى «العريسة»، استعجم الشاعر صلاح بسنن في مقالة عن «قصور والإسلام» (24)، كما استعجم كذلك الدكتور كمال مفتي لدين في مقالة «الف عام من الأرسك» (25)، وعلى النوتى في ترجمته كتاب «حماية الأرسك لاسلامي» لألكسندر سادونو ما قال «ثوباً يستعمل لفظة «عريسة» (الوردية في قاموس المهمل د سيد ادريس د حن عبد الور) ترجمة Anthesque

العربي» خاصة وأب يقصد دهر «الزقش» بل الوحدة الهندسية لكثرة من يور

أضفه إلى مقارده «الونش» أنى شغلها كذا

بعد فكري في كتابه «مصادره»

وإن التأمل في المصنفات العربية الحديثة التي تفتقد
لدراية الموروث الفتي الإسلامي وتوجمة النصوص
العربية التي اهتمت هي الآخر بالتوضيح نفسه،
يلاحظ أن مفهوم «إسلام» لم يصل إلى تعريف عميق
دقيق (راجع (27) حسب ما في رست كول، حيث
يعود شأنه إلى بحث في عصر النهضة في القرن الخامس
عشر والسادس عشر ميلادي، وم ترد في كتب التاريخ
معلومات كأنه مخصوص هذا المفهوم ذاته، ما ورد
على لسان أول عامه الذي منحصر في تاريخ الفن ألا
وهو ألونس ريجل (Alon Riegel) الذي اقترح كلمة
الأرابيسك Arabesque على نوع مُحدّد من حروف
الفن الإسلامي، وحدّد شخصيتها ذات من الإحاروف
لبنية لعدة من صوبها الطبيعية (28)

ومن خلال عمليّة مسح المناطقه أُوليّة نازح منطقة

من فـا سبب إطلاق من هذه عهده انبرجته أن
سبب كسب الذوة الأوقت صه باقوا الإسلاميه من
ناهي الذول العربيه لأخرى، لأنها عاشت م بقارب
سبعة قرون في ظل الحكم العربي الإسلامي حتى أن
«علاقة اسبب بالعرب وحدها بالعرب العربى علاقه
عريقه وعبقه» ثم سمح لبعض امصربين أن قال «تدا
إيريف من حال ألرب (البيرسي)» (30)، فلاحقت
الثقافت العربيه الإسلاميه والإسمائه مسيحيه وتدخلت
حتى أصبحت الثابله في الألأى نلى تفوقها قوة وعناد،
فكرتا وعسكريتا، ومهل الإسمب من كور احصائه العربيه
الإسلاميه وكلمته عربيه وبنوا عر العرب المسلمه

عديد التقاليد والعادب والكلمات والمصطلحات، تماماً كما توارثنا نحن سكان المغرب العربي عديد الكلمات عن العرسيين.

ولعل أكثر ما يهتما في هذا البحث هو مفهوم «الأرابيسك» arabesque، الذي يعود إلى العرب بالنسبة وحسب، فمن الوارد جداً أن كل نشاط أو فعل يتعلق «بالعربي» منسوب إلى العرب بغض النظر عن حقيقة ذلك الفعل أو النشاط أو الكلمة، غير أن الذكورة سعد ماهر محمد حددت مجال هذا المفهوم بقولها «وهكذا نرى أن الفن الإسلامي ظل قرابة قرنين من الزمان، يخضع تارة للمؤثرات البيزنطية وأخرى لـسؤثرات لـنسبة 221 هـ، كس الفن لاسلامي عمراته، التي لا تكاد تخطها العين، والتي لم يجد مؤرخو الفنون الأوروبيون إسماً يطلقونه على الزخارف الإسلامية غير إسم العرب يطلقونه عليه، فُعرف باسم «الأرابيسك» arabesque (31). وبالتالي فإن مفهوم «الأرابيسك» يعني، حسب هذا الطرح (الأحرف الإسلامية)، كما أورد إيتيان (Etienne) (1960) في معجمه أحدث مصطلح لا يشك في تعريفه للأرابيسك يُقارب كثيراً ما وجدناه في كتب سعد ماهر محمد ولكن مع كثير من التباين، وتسمى أرابيسك التركيبات الناتجة عن التمثيل و تعبره الترتيب الزائع للمخطوطات الشخصية، إسم مشتق من العربية، لأن العرب خصوصاً قد أبدعوا في هذا النمط الفني...»، حيث لا يكتفي سوروي هنا بذكر الخصائص الشكلية للأرابيسك، بل يؤكد أيضاً على أنها لا شخصية، كما أشار على أن هذه الكلمة مشتقة من العربية لأن العرب هم من ابتدعوا هذا النمط الفني وأبدعوا فيه، ولا يعني سوروي بهذا التعريف كما سبق وأن ذكرنا العنصر العربي على وجه التحديد أي سكان شبه الجزيرة العربية، وإنما هو استعمال هذا المفهوم (arabesque) للدلالة على غمط معين في الفن الإسلامي عموماً ألا وهو الزخرف الذي يُعرف إلى اليوم عند الإسيان بـ «Atamrique»، وهي لفظة تناقلتها

الأجيال كما هي، أي هي ترجمة حرفية إسيانية للكلمة العربية «التوريق» أي التشجير، أو التزهير، أو الزخرف النباتي، أو الزمي، أي تلك الزخارف النباتية دون غيرها، ولعل هذا المعنى هو الأقرب إلى المدلول الذي قصده الغرب عندما ابتكروا مصطلح «الأرابيسك» منذ عصر النهضة وليس الزخرف العربي عموماً، وهو ما يُثبتهُ معجم Grand dictionnaire Garnier باللغتين الفرنسية والإسبانية (32). (صورة رقم 1، 2، 3، 4).

وبالتالي يُعتبر مفهوم «الأرابيسك» arabesque بالفرنسية أو arabesco بالإيطالية تسمية لنمط فني أنتجه المسلمون منذ عهد الدولة الأموية وطوّروه شيئاً فشيئاً حتى بلغ ذروة إبداعه في الأندلس، وقد ابتكره علماء الفن الغربيون (المصطلح) خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر ميلادي إثر تأثرهم وإعجابهم بهذا النمط الفني التجريدي في محاولة منهم للدلالة على هذا النمط نوعاً وتمييزه عن غيره، وقد نسبوه إلى العرب على سبيل التعرف والتعيين لا التحديد والتخصيص، أي أن هذا النمط فني إسلامي نشأ عند العرب ثم انتشر إلى العالم وأنتشر في مقابل أنه الشبهية عربية النشأة، فالعربية بوصفها لغة القرآن هي أيضاً لغة هذا الفن بأهم عناصره الزخرفية وخصوصية شكله. وقد أشار المستشرق إيتنغهاوزن (Eitenghausen) في بحثه عن الزخرفة الإسلامية إلى أن الفنانين المسلمين ظلوا في أعمالهم دائماً مُرتبطين بالإسلام وبالقرآن، مما أسعى على أعمالهم جمالاً وسحراً روحياً لا يُخطئه التأمل. (صورة رقم 5).

ومن هنا كان الإقبال على تعلم الخط العربي لكل من اعتنق الإسلام ضرورة لا اختياراً، هذا وقد حرص المسلمون على تزوين ما أنتجوه من مصنوعات أو شيئونه من المباني بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة وبأسماء الرسول صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الأربعة كعناصر زخرفية، لذلك فلا عجب إذا تحولت اللغة العربية في شكلها القرآني إلى من الأعمال الفنية

محو الألفبائي نحو المطلق، فالمفردات التشكيكية تنتج بما
توفره من إمكانيات التركيب والتشاعم إطاراً تتوعدت لا
منهاجية، عبر أن هذه الحركة السياسية هي التي
وتوجب بالثبات، تخضع لطعام هندسي صارم معروف
على يد سيد أحمد الحسن، الذي ينادي بالعودة إلى
في حد ذاته، من جوانب كثيرة، في محاولة
حقيقية لا حياء، بل من أجل حرية الإنسان، في
في هذه الحقيقة.

۱. در جوشانده قهوه سه باقی حقیقی در ۱۰۰ میلی لیتر
 (۱۰۰ میلی لیتر) = ۱۰۰ میلی لیتر = ۱۰۰ میلی لیتر
 ۲. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۳. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۴. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۵. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۶. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۷. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۸. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۹. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر
 ۱۰. در ۱۰۰ میلی لیتر جوشانده قهوه ۱۰۰ میلی لیتر

[illegible]

١٨١٦ء میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۳۱ء میں مسیحی عقائد سے
میں نے الگ ہو کر (۱۸۳۱ء) ۱۸۳۲ء میں
۱۸۳۲ء میں خلیفہ احمد علی نے حنفیہ (مسلمان) میں
شہرہ آفاق فی دینیات و عقائد، کتب کتب علم و تاریخ میں
روح معبود (اسلام) کو حقیقی (عقائد) کی وضاحت کی ہے
فلاحیہ ہند کی فکر، مسیحی عقائد، حنفیہ (ویراثہ)
وہو (عقائد) کے نام، شخصیات، فی حروف سہ ماہیہ



الخلاصة في إسبانيا، ليمتزج باللحن والمعازف، فأصبح نوعاً من الموسيقى أطلق عليها «الموشحات الأندلسية»، وهي التي يتألف منها «المالوف التونسي»، وهذا ما جعل بعض المتكبرين أمثال الدكتور أحمد فكري في كتابه مسجود محمد، يرى أن مصطلح «الأرابيسك» باللغة العربية مأخوذ من اللغة العربية مفهوم «التوشيح».

١٠٠ اصل في آخر المطاف إلى القول بأن قضية
عريف المصطلح وتحديد ماهيته واستعمالاته وصيغ
هذه **مقتضى** من مجال سيميائي إلى آخر مع المحافظة
على **الأساس** الذي يمكنه عوبضه بغيره جميع
المرادفات **التي** يمكنها معرفة دول **الشيء**
في **الشيء** وعوضه في معنى **الشيء** في
دول **الشيء** ودلالات **الشيء** وقد ذهب **الشيء**
والأشياء **الشيء** عدة في **الشيء** هذه **الشيء** **الشيء**
و**الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء**
عملية **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء**
وجه **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء**
أي **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء**
أن **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء**
بأن **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء**
هو **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء** **الشيء**
الكلمة **الشيء**

كما يستخرج أيضا أن هذه المقادير «التوسيع»
والأزيميت» والعربية» هي مرادفات لبعضها

أو ضريح من بحر واحد يجعلها قطعاً، وأكثر ما تنتهي
القطعة عندهم إلى سبعة أبيات (42). وهو أيضاً من
شعري مستحدث. نحسب من ضرب أشعر لعدي
العربي في أمور عدة وذلك بالتزامه بقواعد عدة في
التقنية، وبخروجه غالباً على الأعراس الحليّة
واستعماله اللغة الدارجة أو العجيبة في خرجته، ثم
بإتصاله القوي بالفناء... فابن...
إلى أنه لم يتعمّص للموشحات
عرض الديوان لأن أكثرها على...
العرب، أما ابن سناء الملك...
يقوم على... (43)

إن هذا يشبه من الناحية
والترجيح عقوبة «تضييع» في المحل والوجود
لنفسه، «الإنج»، «الظفر»، «الاسترخ»، «الانصاف»
«السلامة» «الاسترخ»، «الاسترخ» «الاسترخ»
من مقدم من على مستوى التوضيح في هذا التثني
من حيث معنى «الاسترخ» «الاسترخ» «الاسترخ»
مستوى «الاسترخ» «الاسترخ» «الاسترخ»
(vra.etc) أي معنى الترجمة حسب «الاسترخ»
هي نقطة البدء من مقدم من، «الاسترخ» «الاسترخ»
وتريدها جمالا وبهجة، وارتبط مدلول «الزينة» الذي
يحمله مفهوم «التوضيح» أكثر بفن الشعر لدى العرب،
أي مبدع الكلام، ثم استخدم العرب في الأدب في
شكر حديد تألفا مع حبه لرفاهة «الاسترخ» «الاسترخ»

الاسبان هذه الكلمة عن العرب في الأندلس وتوارثوها من جيل إلى آخر إلى اليوم، وأما كلمة «العربية» وهي ترجمة سمعية حرفية هجينة بصيغة عربية لفهوم الأرابيسك، وهي من شدة غموضها لا نكاد نعر لها على معنيين مُطابقين في نفسين مُختلفين، أي أنّ كلّ باحث أعطاها معنى خاصاً يتماشى مع سياق الخاص، لذلك لا يمكننا في هذه الحالة أن نلخص بين هذه المفاهيم وبين الرّقش العربي.

التشكيلي للكلمة أي التقني والوظيفي، فالتوضيح نظام صوتي مُرتجل يقوم على جُملة من الإيقاعات المتناسقة والمنسجمة في شكل أبيات شعرية لا يتعدى عددها السبعة، في حين أنّ الأرابيسك هو مفهوم غربي هجين ظهر في القرن الخامس عشر ميلادي على يد عالم الفنّ الألماني ألويس ريجل ويعني به بكلّ بساطة فنّ «التزيين العربي»، وهو ما تشبّه أغلب كتب التاريخ والآثار والجماليات وخصوصاً الإسبانية منها، حيث أخذ

الهوامش والإحالات

- (1) في البحث العلمي، تأليف و ! . بيردج، ترجمة ركريا فهمي، مراجعة د/ أحمد مصطفى أحمد، دار النهضة العربية، القاهرة، سنة 1963، ص150 .
- (2) القاراني في حدوده ورسومه، د/ جعفر آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ط1، سنة 1985، ص14 .
- (3) أحمد رجب، «الأسبانية في الأدب العربي»، دار الفكر، القاهرة، ط2، سنة 1991، ص231 .
- (4) أحمد رجب، «الأسبانية في الأدب العربي»، دار الفكر، القاهرة، ط2، سنة 1991، ص231 .
- (5) أحمد رجب، «الأسبانية في الأدب العربي»، دار الفكر، القاهرة، ط2، سنة 1991، ص231 .
- (6) أحمد رجب، «الأسبانية في الأدب العربي»، دار الفكر، القاهرة، ط2، سنة 1991، ص231 .
- (7) أحمد رجب، «الأسبانية في الأدب العربي»، دار الفكر، القاهرة، ط2، سنة 1991، ص231 .
- (8) تقديم المبحث في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمكتلفين، ص9 .
- (9) درء تعارض العقل والنقل، ابن تيمية، تحقيق د/ محمد رشاد سالم، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط2، سنة 1979، 223، 222، 1 .
- (10) أحمد رجب، «الأسبانية في الأدب العربي»، دار الفكر، القاهرة، ط2، سنة 1991، ص231 .
- (11) أحمد رجب، «الأسبانية في الأدب العربي»، دار الفكر، القاهرة، ط2، سنة 1991، ص231 .
- (12) دروس في الألفية العامة لفرديناك دي موسور، ترجمة محمد الشاوش وصالح الرمادي ومحمد عجيبة، الدار العربية للكتاب 1985 .
- (13) سعد البارعي، «الأسبانية في الثقافة الإختلاف»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص47 .
- (14) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1 1997 .
- (15) قاموس «المعاني» الإلكتروني، عربي عربي .
- (16) د. عفيف يهسي، جماليات عن العربي، سلسلة عالم المعرفة، 1979، ص70 .
- (17) نشر دار، «عن حرفة الإسلام»، معهد البحوث الشرقية، القاهرة، 1952، ص32 .

- 18) بشر فارس، من الزخرفة الإسلامية، نفس المرجع، ص 51
- 19) بشر فارس، نفس المرجع، ص 14
- 20) بشر فارس، نفس المرجع، ص 52
- 21) نفس المرجع، ص 55.
- 22) ...
- 23) نفس المرجع السابق، ص 435.
- 24) بشر في مجلة «بول عربية» العدد السادس، المزمرة الثانية عام 1982 ص 99
- 25) ...
- 26) ألكسندر بايويولوف، حيازة الزمان الإسلامي، ترجمة وتقديم علي البوحي، بشر، مع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص 50.
- 27) أرست كوتل، مجلة فكر و فن، العدد التاسع عشر، «موضوع الأوابك»، ص 8.
- 28) محمود إبراهيم حسين، الزخرفة الإسلامية، ص 16 - 17.
- 29) «L'ornement appelle au XVe et XVIe siècles arabesque ou mauresque est défini depuis Aloys Riguel (1893) comme un groupe d'ornements venus du Proche Orient, caractérisés par la bifurcation des réseaux, composés essentiellement de tiges portant des feuilles stylisées», Université, 2010
- 30) ...
- 31) ...
- 32) «Ataursique» (ataursique sm arab. *ataurs* en plate) «Grand dictionnaire Camille Espagnol Français - Français Espagnol Edition ...
- 33) ...
- 34) ...
- 35) فريد شالغي، العمارة في مصر الإسلامية عصر الولاة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1994، المجلد الأول، ص 28
- 36) مختار الخطار، أفاق الفن الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 1999، ص 15
- 37) مختار الخطار، أفاق الفن الإسلامي، نفس المصدر، ص 21.
- 38) محسن محمد عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000، ص 27.
- 39) سعيد الدري، نفس المرجع السابق، ص 51.
- 40) ...
- 41) ...
- 42) ...
- 43) ...

« يقظة الإحساس »

مدخلا إلى مشروع الشابي التحديثي

حيدر عزي / خروكتنيس برس

في عصره في روحه عديمه معصره هو (1)، هذه لحظة أرواحه صفاء
من ذب نفس خربة لأدبته
تخرج من كل من...
شابي شعره لا... ولا يعرف بالكل

■ تمهيد:

يكن... في...
وتكاد طمعه...
المبدأ كذا قال (2) : رسالة تدعو إلى طموحه فيما ترك شعرا ونثر،
متعددة الجواب، واسعة الاقوال، لا تقتصر على تحديد الشعر ولا ينحصر
مداها في حدود القطر (3)، لذلك نقول

ما الذي يجعلنا نحقق
بالشابي احتفاء لا يظفر بمثله
من عاصره من الشعراء والأدباء
والمصلحين؟

لم يكن انخراط الشابي في تيار التجديد الشعري مجرد استجابة لمؤثرات
خارجية، واقدة (4) أو محلية (5) عرفتها البيئة الثقافية والأدبية في عصره، بل
كان ذلك الانخراط أولا وقبل كل شيء تلبية لنداء داخلي عميق ملا الشاعر
إحساسا بذاته وشعورا بالحياة، فشب لا ترضيه إلا بكر السبيل ولا يرضى
بما دون اللبا.

هذا السؤال مستلهم - في
الحقيقة - من سؤال كان الشابي
طرحه على نطاق كوني، حين
قال : ما هو السر الأعظم الذي
جعل الإنسانية تصجد هؤلاء
(المتنبي وبيتهوفن وواطس
وميكلانجلو) تمجيذا لا تمنح
معشاره لمن عاصرهم من
الشعراء والفنانين ؟ وأجاب:

ونقول أيضا ليس التجديد الأدبي إلا وجه العملة في مشروع الشابي
التحديثي، أما قفاه فمداره إيقاظ العقول وتحديث الفكر والنضال من أجل
التقدم والحرية والعدالة الإنسانية

وم كانت هذه شواغله وتلك صفاته لم يفارق الوجود إلا وقد ترك
فيه من بصماته ما يملأ الدنيا ويشغل الناس. وكذلك فعل أبو القاسم.

فلقد استغفر- في عمره القصير- كل طاقاته من المكر والعاطفة، ومن المعرفة والخيال فأقام رؤيته التحديثية لبنةً لئنة، وجعل مركزها وقطب رحاها ما سمّاه يقظة الإحساس.

وهي مقولة صاغها الشابي وكثرها وردّد صداها في مواطن عديدة ممّا كتب نثراً وشعراً(8)، بل لقد خصّصها - لعلّ منزلتها في فكره التحديدي الانبعاثي(9) - بمقال فتر فيه حقيقتها ووطيئتها(10).

فماذا كانت تعني له ؟ وما تجلياتها في ما انشغل به فشفّل الناس؟

في حقيقة «يقظة الإحساس»:

جاء تحديد الشابي لما يعنيه بـ«يقظة الإحساس» في سياق بحثه عن سرّ العبقريّة والخلود. وتأمّله في أسباب التفاوت بين الأفراد في مراتب الإبداع، وبين الشعور في سرور الوجود... (11).
والاستنتاج إلى «أنّ السبب الحقيقي في سرور الإنسان هو يقظة الإحساس» (الحبر، 11).

وتدعيماً لتزعمته الحجاجية استشهد بأسسه أربعة من عاقرة الفنّ شعراً ونحتاً ورسماً وموسيقى، وتساءل عن السرّ الذي يجعل الإنسانية تمجّدهم تمجيداً لا تمنح معشاره لمن عاصروهم من الفنانين والشعراء وأجاب: «إنّه يقظة في أرواحهم عذوها معاصروهم... يقظة روحية عميقة سامية هي التي كانت تملأهم شعوراً بأنفسهم وبالحياة».

وخلص بعد هذه المقدمات إلى تعميم الحكم فقال: «ومن شعر بنفسه حقّ الشعور، احترامها وسما بها عن مواطن الضعة والحقارة، ومن شعر بالحياة حقّ الشعور لم يستطع أن يكون بوقاً يردّد أصداً غيره ولا بركة آسنة تعكس صفحتها النائمة ظلال الجبال والأودية والخيوم، بل كان بحراً عميقاً، رحيماً، داوياً، يدمم بما في أعماقه من قوّة وعزم وأهوال»(12).

والعزبة التي يخرج بها الدارس من هذه المقالة أنّها تفسّر - وفق منهج العرض والمقارنة والاستنتاج ثمّ التعميم- سرّ التفاوت بين الأفراد على صعيد الإبداع أيّاً كان نوعه، وبين الشعوب على سلّم التقدّم والحضارة في كلّ زمان ومكان، وترسم - من ثمّ- معالم الطريق لمن رام التفوّق والفراة، فردّا كان أم أمةً.

وإذا كان كلام الشابي عمّا يترتّب عن شعور المدع بذاته مجملاً في سياق التعريف الذي اقترح، لا يتجاوز البعد الأخلاقي (احترام الذات والسّم بها عن مواطن الحقارة) فإنّه فضّل مراده في سياق آخر فجعل ذلك البعد الأخلاقي أساس اكتمال شخصية الأديب وفراة مذهبه في الحياة. قال مبدياً رأيه في أديب عاصره وسلك سلوكاً مشيناً: «إنّه لا يملك شيئاً من كرامة النفس الإنسانية، ولا عزّتها العريفة، هاته (!) الكرامة والحرّة التي هي زخر الإنسانية الثمين، والتي يحتاج إليها الإنسان... ثم من أين يمسّها لأنّها هي التي... تلك العزيمة الاستقلالية المتجنّة، تلك التي جعلت أكثر شعوراً بنفسه واعتزازاً بها ممّا... شخصيته الوضوح والحلاء في آثاره وتتخذ لها مسلكاً خاصاً بين المسالك، ومذهباً لها بين مذاهب الحياة»(13).

أمّا على صعيد الجماعة فقد اتحد الأئمة العربية في مسار حضارتها صعوداً ونزولاً مثالا لذلك قال: وهذه الأمة العربية كانت بالأمس رائد العالم ورسول المدنية والنور حين كانت روحها مستيقظة ناعضة وإحساسها مضطرباً مشوباً، ثمّ أمست في آخر القافلة الإنسانية، تلوك أحلام الماضي، وتجزّ بيطه أحلامها المضلّة بالنعاس لمّا تبدّد إحساسها وفقدت شعورها بنفسها وبالحياة ثمّ هي اليوم تحاول النهوض واليقظة ثانية لأنّ روحها قد أخذت تستيقظ من جديد»(14).

بمقطة الإحساس بالنسبة إلى الشابي بوصلة ومحرار، بها تحدّد الوجهة الصحيحة للحركة فردية كانت أم

قم على منبر البلاد خطيباً

محب رحائبهم بمعاني
ونتهى في وصفه الحال المفسد (١١١٤) أي
قل لا يفرق الواحد شبر ونصف مصرا لشعوب
الصعبة (١١١٥). مدافع عن خصوصيات الهوية والعدالة
الإنسانية، حكيماً دقيق الفكر، دون أن يتخلل عقاً به
يكون الشعر شعراً.

لذلك يعتقد أن بحوث بقطعة الاحساس في
مشروع الشابي التحديثي تنسج في مسويف مستوى
التحديث الشعري ومقتضاه وسوى الحديد الفكري
ومتعقنه وسيفتصر بحث في هذه المعادلة على
المستوى الأول : التحديث الشعري ونظرية الأدب.

سعى الشابي في ما ألف ثرا وشعرا إلى بناء نظرية
في الأدب (١١١٦) لا يسهل يعرف بها، وكان شعاره لقد
اصحاح صفت هذه دية مشرقة ملؤها العزم والشباب،
ومن يتفحص بحدة بعد هذه لدى في قلب الحياة
المريرة (١١١٧) فيسرع فهدم لاء نبوت وأصواء
البرية (١١١٨). وليس هذا الكلام سوى صورة
من صور ريمه الأبدية مع هي مثلاً، الداء شعورا
بذاتها وبالحياة.

ولما كان الشابي ممثلاً شعوراً، بعينه ودليحيه،
تغلقت همته بكر السبيل وأمن محتفيه تحديد الفكر
وأثبت التعبير، ومعد غرمة على رسم معالمهاته
إلى تلك العينة في سفر طافه وأطلق أصان فكره
وخيالاته... وكان الحصاد مدونة شعرية وأخرى
نثرية.

والمدونتان كلتاهما ضمت نصوصاً نظرية (22)
وأخرى إبداعية، فكانما كان [الشابي] يحرص على
أن ينسج أن دعوته إلى تأسيس أدب جديد لم تكن دعوة
مادة في الصعراء فلا من محب بل هي دعوة يمكن
الحروح به إلى حيز المعنى، وهو أول من سحر (١١١٩).
ولما كانت صفة الشعر عالية عنه أولى الشعر

جماعية، أدبية فكرية أم سياسية اجتماعية. وعلى
أسسها قدس ما في طبيعة تلك الحركة من حدود وشدة
أو حدود وحول. حضوره في أي مرحلة من مراحل
التاريخ عنوان الضم والشد والأصغر لحد (١١٢٠).
وعينها مصدر الاحترار والحدود والضم من بدء
الوجود.

لكل ما تقدم نؤكد ما قلناه سابقاً عن منزلة «بقطة
الاحساس» عند الشابي. فهي قطب الرحي في فكره
وهي مصدر إبداعه وهي حجر الزاوية في مشروعه
التحديثي لأنها حافز كل انبعاث حضاري. فهي - كما
قال روح الإبداع المحض الولود (16) - بما أثارها
في إبداعها؟

تجلياتها:

نشير بدءاً إلى أننا أعدنا قراءة نصوص الشابي الشعرية
في ضوء لتصورات محددة بشأن حدودها وديها
وتوزيع كتبه الشعرية لا سيما رسائله وديته
فيكتشفنا صورة لآبي اندلس شاعر عظيم
الصورة، محطة للشاعر لومس، أي - كما -
حذاء بربرون في سماء الشعري وقدماء يفرسان في
نزهة لومس، حتى هذا ممر من حالات لشاعر
احترام وشعالات احمر المصنع

بل إن ملامح المفكر المصنع تدب كسوار حظه
بحرته الشعرية مطف، ومنتهى بدا من حلال فتوس
الجميلة (1925) وطنيا عاشقا غزاليا (17)، وقبلها
سبين (1923) كانت الوظيفة الإصلاحية مهيمنة على
رؤيته الشعرية، قال مخاطباً شعوره ولما يتجاوز الرابعة
عشرة (18):

أثنا الشعر! ما أنيس شعوري

وصميري [أدثت حياي] ٤

لا تان من فصول حو لنم

[ست لشعري، إن لم نقل لا أنالي

وقضايه العرنة الأولى في مشروعه التحديثي كما تبين كتاباته في هذا المضمار (24). وكان يصدر في كل ذلك عن استراتيجية واضحة المعالم والأهداف.

ونحن نلتج محمد تاج الدين صاحب كتاب "نقد الأدب العربي" حين يصفه بمهجة محدودي النفع، إذ قال: "ويعد فلاسك في اللغة شامس بشري هوية الشعر في هذا الطور (1911-1912)، وهو مهجة تسيطر على حصة محدودة من مساحة سرعة محدودة عامة هو أكمل مثال للمهجة الشعرية (1913)".

رئست استراتيجيته أبي القاسم في تفكيك الرؤية التقليدية وبناء على أنقاضها. فكك ليرز ما في تلك الرؤية من مظاهر القصور والجمود فسهل عليه إقناع محاطيه بمشروعه البديل. وقد فضل القول في هذا الأمر الأستاذ محمّد قوبعة، لذلك نكتفي بالإحالة إلى عمله المجهج الدقيق (25) ونوجه عنايتنا في هذا البحث من المصير إلى ما يعبره الشابي مؤلف "مصدر أي الخيال والأسطورة". وذلك هو: "والخيال الشعري عند العرب (26)".

مهد الشابي لأطروحة برأي في تفسير ما لا يعلم إن كان انحدار بالذهاب إليه أم أنه سبق إن عساه وحسن يدويه - كما قال - أنه مؤمن أشدّ الأساس بصره برأي الذي ارتأه، ومعتقد كل الاعتقاد أنه حق لا ريب فيه (27). والمهم أن هذا الكلام - إن صح - وهو عندما صحيح - كان شاهداً آخر على نبوغ الشابي المبكر ويقتضيه الروحية الولود. فعمله هذا شبيه بعمل الشاعر والناقد الانجليزي كرلودج (1772-1844) الذي ميز في الخيال بين ضريين: خيال أولي «والقوة الحيوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً» وحيال ثانوي «هو الخيال الشعري» الذي يختلف عن الأول في الدرجة وفي طريقة مشاطه. لأنه يذيق ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد (28) وكذلك فعل الشابي. فلقد قسم الخيال - كما قال - قسمين:

حيال شعري فني وحيال مجازي صناعي واشغل في مسامرته التي غدت كتاباً، بالقسم الأول

والحقيقة أن الشابي كما نوضح عن ذلك تحديداته ومنهج عرضه وعباراته قسم الخيال ثلاثة أقسام:

1. «قسم اتحدته الإنسان ليفهم به معده خور وتعابير الحياة» (ص 29)، «وهو لدى جمع من حلقه ملامح الفلسفة وأسرة الفكر، ونسمع من ورائه هدير الحياة الكبرى يدوي بكل عف وشدة». هذا القسم الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويردوج فيه الفكر بالخيال (ص 29)، لذلك سماء الخيال الفني «لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقينا الإنسان على هذا العالم الكبير» وسماء الخيال الشعري «لأنه يضرب بجذوره إلى أعبد غور في صميم الشعور» (31).

2. «قسم اتحدته [الإنسان] لإظهار ما في نفسه من به» (ص 30) «كأنه يتكلم» (ص 31). وقد أعاد الشابي صياغة هذه الفكرة بعد صفحات وهي «قسم اتحدته الأساس لا بعد» (ص 32) «لأنه لا يجد لها مساع في الحقيقة» (ص 33).

ومن هذا القسم الثاني تولّد قسم آخر ولدت الحضارة في النفوس أو ارتقاء الإنسان نوعاً ما عما كان عليه. وهذا القسم الآخر هو الخيال اللفظي الذي يراد منه تجميل العبارة وتزيينها ليس غير (32). وأكد الشابي هذه الفكرة مرة أخرى حين قال (ص 26): «وتطوّر هذا النوع [القسم الثاني] مع الزمان فكان منه هذا النوع الذي نعرفه والذي نكتب به كتب سلاعة على اختلافها» (33).

لكن تمييز الشابي بين هذه الأقسام يبقى ملتبساً لا سيما بين القسمين الثاني والثالث إذ يجعلهما متحدتين حيناً محتلفين حيناً آخر.

طابق بينهما حين سَمّى القسم الثاني خيالا صناعيا

كونه الصوري (أي من حيث المبدأ) وهذا هو
كله، لأنه في صوره، نفسه شئ، حين ذاك
أولده نفسه في صوره، ينفي من برده منه حينئذ
العبارة وترويضها ليس غير».

وحيث انصاف حين ينفي نفسه شئ في صوره
وحيث في صوره صفة، ينفي بعضه بعضه
في صوره، ينفي من كان نفسه الأصل، ينفي حين
كان نفسه، من كان (أي من كان ينفي نفسه)
شئ في صوره، ينفي من كان نفسه، ينفي
على الأشياء والجمادات وتتشأ الأساطير. وهنا يلتقي
نفسه، لأن، والثاني غير أنه نفسه، في صفة
نفسه، في صفة الصفة، نفسه، في صفة الأساطير
على هذا العالم الكبير».

وحيث ينفي على، في صوره، في صوره
على صوره، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

من أن، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

(معروف، في صوره، في صوره، في صوره)
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره
نفسه، في صوره، في صوره، في صوره

من الخيال «يقصد الخيال الشعري»، الذي منشؤه الإحساس الملتهب والشعور العميق» (44).

فإذا كان الشعور دقيقاً عميقاً كان الخيال فياضاً قوياً (45)؛ وقتها يلعب التشخيص لعبته.

والتشخيص -عند الشابي- عنوان الخيال الشعري وآليته المفضلة، به تتحقق هويته، وبواسطته يحقق الشاعر وظيفة النص الشعري بما هي حيوية تبض بالشعور وفاعلية تبني الصورة.

والتشخيص الذي يعينه الشابي يتجاوز تلك الدرجة التي يُمنع فيها غير الإنسان (الحيوان، النبات، الجمادات) طبائع بشرية، إلى مستويات أعلى، أبرزها تتجلى الحياة في الموجودات واعتبارها أرواحاً متحركة تقاسم الإنسان الوجود، كما يحدث في مرحلة من مراحل تطوره وتُعرف بالحياتية (46).

يقول: التشخيص [...] أن يخلق الإنسان على هذا...

من الأشياء ثوب الحياة وينظر إليها...

تشاركه الحب والحياة» (47) لذلك...

بالأسطورة لأنها كما قال «طفولة...»

الإنسان» (48). و«طفولة الإنسان» يُعبد إلى الدرجة...

الإحيائية. لذلك يعتقد أن ما نجم من الناس في عرض...

الشابي رأيته من جهة، وفي فهم بعض الدارسين (49)

لهذا الرأي من جهة ثانية منشؤه المصطلح العاجز عن...

تأدية المفهوم. وهو في سياق الحال مصطلح التشخيص...

الذي لم يف بغرض الشابي ومن كان على شاكلته في...

تصور المراد بإطلاقه. لأن البلاغة العربية لم تضبط...

الفروق المتولدة عن الاختلاف في كيفية استخدامه...

كما تفعل في البلاغة الفرنسية مثلاً حيث يقع التمييز...

بين ثلاثة مصطلحات، اثان منها متولدان عن كيفية...

استخدام المصطلح الأول PERSONNIFICATION...

الذي يقابل عندنا مصطلح التشخيص والمصطلحاتان...

الأخران هما على التوالي: 2- AILEGORIE، 3-...

PROSOPOEE فالألاغة الفرنسية تُخصّص المصطلح...

الأول للدلالة على إضفاء الشكل البشري على ما كان...

مجزّداً أوحواناً أوحماداً، وتسم بالثاني (allegorie)

تمثيل فكرة مجرّدة أو عاطفة أو خلة أخلاقية أو حيّ...

قوة من قوى الطبيعة في شكل واقع محسوس (صورة...

أوحكاية) وتطلق المصطلح الثالث (prosopopée) حين...

يُستد الكلام إلى كائن غائب أو ميّت أوحوان أو واقع...

مشخص (44). وهذه المعاني مجتمعة هي التي كان...

يقصدها الشابي حين استخدم مصطلح التشخيص.

ولا يمكن أن نرى الشيء حقاً في فهم التشخيص. لا...

إذ وضعه بهذه التبريد ورضاه نسي حذره محسوس...

وظائف النص الفني والإلاعي من ذلك مثلاً لصوير...

الأليغوري (45) الحاضر بشدة في مدونته، ومن أمثله...

البارزة حديث المقبرة وفلسفة الثعالب المقدّس.

ذلك هو رأي الشابي في الخيال الشعري ووظائفه...

والتي. فكيف انعكس على مفهومه للشعر حدّاً ووظيفة؟

تختص الإجابة على هذا السؤال الانطلاق من...

الشابي التشخيص الذي هو عنوان...

الشعر. وأبرز تلك المميّزات أن الحقل...

تعريفه ذاك هو حقل الحركة...

والحياة. هو الحقل ذاته الطائفي على تفكير الشابي...

وتصوره للشعر موضوعاً وأسلوباً.

لقد استبدل الشابي الأغراض التقليدية بموضوع...

جديد هو تصوير الحياة في مختلف أحوالها أو تصوير آثار...

تلك الحياة كما يحسها الشاعر في أعماق قلبه وتقلبات...

أفكاره وعلمجات نفسه ورفرفة أحلامه وعواطفه (46).

واشترط في الأسلوب أن يكون «فنياً جميلاً ملوّه القوة...

والحياة». فإذا توقّر في الشعر «التصوير الصادق»...

و«التعبير الصحيح» يتدورونه (غنائي - قصصي -...

تمثيلي) أمراً نادراً. وجعل مقياس التعرّف على الشعر...

الحقي أن «يوسّع أفق الحياة في نفس [القارئ] ويجعلها...

تحسّ بتيارات الوجود أكثر ممّا كانت تحسّ وتترك من...

معانيه وأصواته أكثر ممّا كانت تدرك» (47).

ولقد احترنا النظر في نشيد الجبار لوثيق صلته بمجمل القصايا التي عرّضها، ولما يتّصّف من قسم بدعيه بكونه سبباً في إيهام القاسم ووصوح أبعادها سبحانه

القصيد كما تنقيد طروف نشأته (١٦) ولید أزمة عاشها الشابي، وأفضت - كما قال - إلى تحوّل في نفسه عميق، نقله من الضراعة والشكوى إلى التحدي والسمرية.

فكيف عبّر عن هذا التحوّل؟ وبأي الرموز لادّ؟ وعلى أيّ نحو وظفها؟ وما دلالة كل ذلك؟

أول ما يلفت انتباه الناظر في هذه القصيدة عنوانها. وقد جاء عنوانين: أصلي (نشد الجبار) وفرعي (هكذا غنّي - بروميسوس) (١٧) جعلهما الشاعر - بفعل أداة العطف (أو) - متعادلين في القيمة، فحاء الثاني شرحاً للأول كتدليل على

وما يفت الانتباه في هذين العنوانين قيام معامها من كونها كليهما إلى حقلين: حقل القوة والصدام وحقل الرقة والحنين. ثمّ إنّ لفظة «الجبار» لترادها - في بروميسوس - تمنح دلالاتاً على البعد

الأسطوري ومن هنا معنى سردي. والحياتون (les titans) كما جاء في الأساطير الإغريقية مخلوقات أسطورية تمرّدت على الآلهة وعلى ربّ الأرباب زوس. وبروميسوس واحد من هؤلاء الجبابرة سرق النار الإلهية ووقف إلى جانب الإنسان وعلمه عذراً. وكان رمز العاد والتحدي والثبات على الصواب رغم ما سلّط عليه من عذاب. أمّا «النشيد» و«الغناء» فيتصلان بحقل قوامه الغم والتناغم والرقة والانسجام. وهما على صلة بالشعر والموسيقى

وهذان الفنان يستدعيان من الرموز الإغريقية شخصية تيسيموس موسيقي يوناني مشهور عن لافلاف سرود دلالة الأسطورة على كريس سنده

من المهمّ أن نلاحظ في هذا المستوى تقاطع مقياس الشعر الحيّ ووظيفة بقطة الإحساس. فكلاهما يلجّ على إيقاف مشاعر الإنسان الدفنة، أشواقه الجامحة، وكلاهما يهدف إلى الرفع من درجة وعيه بالحياة ومعرفتها. فلا غرابة أن يرى الشابي يمتدح من كان محرّكاً لهذا اللون من الانبعاث نصّاً كان أم إنساناً. ومن أمثلة ذلك ما جاء في سياق مقارنته بين ما حدثه من أحداث الناس في نفسه من غموم وما حدثه من حديث أديب من معارفه كانت «له روح جنسية، وأحلام غريبة رائعة وخيال قويّ وثأب» قال: «... بجوارحه فإنّي أحسّ بعواطفه وإحساساته تنفّذ وتتوّقع وتدفع وتحش كعاصمة من نار، وأشعر بأنّي شعلة حيّة نامية تصطرم في موقد هذا الوجود» وفسّر ذلك بكون هذا الأديب «يحمل بين حنيه عاصفة بارية تدوي بنبأرات الحياة» (١٨) بركة اسنة تمكيني على صفحاتها النائمة أشباح الجبال وطلال الغيم (١٩)

من اللافت أنّ العزّة الأخير من هذا البيت - وبصوره - كان الشابي استخدمه في «... نقطة الإحساس - تجسيدا...» ذلك أن الشابي كان حريصاً على أن يخلو «الحياة» إحساساً كاملاً، وأن يتحدث إلى الناس بأصوات فمه الكثيرة (٢٠)، لذلك لم يكن يطلب من الشاعر في شعره غير الحياة في أرفع صورها. والشاعر العظيم في هذا - يستمد من هذه الصورة في نفسه بين سبب العاطفة والفكر والخيال والوزن، بحيث يحصل بينها التناوب الموسيقي الذي يسجم في القصيد اسجام البور والعطر والماء والهواء في الزهرة الجميلة اليابسة (٢١).

في إطار هذه الرؤية التجديدية أنتج الشابي إبداعاته ثراءً وشعراً لاسمياً قصائده الكبرى (صلوات في هيكल الحبّ إرادة الحياة - السبي المحبّول - نشيد الجبار - الصالح الجديد.)

الشعر/ الموسيقى على جميع الكائنات، والانتصار على الموت فصل الحب والحنن.

هكذا تدو دلالة العنوان بصيغته مشدودة إلى قطبين متقابلين يمثلهما رمزان أسطوريان، صرح الشاعر بأحدهما (بروميثيوس) وكفى عن الثاني بالنشيد والغناء (أوريفيوس). فإذا أمعنا النظر في مكونات حقلهما الدلاليين لم نظفر لا بصورة بروميثيوس ولا بصورة أوريفيوس كما رسمتهما الأسطورة وإنما نتراءى لنا صورة رمز أسطوري ثالث هو في الحقيقة محصلة تقاطع الرمزَيْن السابقين مما يفري بمحت اسمه من اسميهما فنقول : أوريفيوس فيه تجتمع عقيدة الشاعر الفنان وعصبية المتمدن الجبار (٢١). استقر الموقف الشعوري المتفجر خيال الشاعر فاستدعى صورة بروميثيوس إذ لم يجد أفضل منها تجسيدا لتمرده على الداء والأعداء لكن زهو بذاته الشعرة أدخل الرمز المستدعى في مصور الخيال فخرج خلقا آخر من بروميثيوس ما فيه من أوريفيوس

شاعري وهو حش حقه ملأه...
حاله كما كشف عنوانها، فماذا يقول منها؟
تشكل متن القصيدة وفق إخراجه الطاعي من ثلاثة مقاطع متناوئة الحجم (١٠ أبيات + ١٠ أبيات + ١٤ بيتا) اتصلت بالعنوان وبعضها اتصال معضل بمجمل.

لقد جاء المقطع الأول نشرًا لما طوي في العنوان من معنى. وجاء المقطعان الثاني والثالث تفصيلًا لما أجمل في طالع المقطع الأول وفي بقية أبياته عموما. ولعبت الشائبة التي قامت عليها بنية العنوان ودلالته أداة رئيسية في إنتاج معاني المقاطع الثلاثة.

فما يكاد المقطع الأول يفتح على صورة الجبار المتمدن، المبشر بالنصر على الداء والأعداء حتى نطالعنا صورة الشاعر الحالم المتهيج بمشاعره المندمج في حمال الكون، بل إن فكرة الصراع المتصلة بالرمز بروميثيوس قد تبدت عائرة إذا ما ركزنا

اهتمامنا على القسم الثاني من هذا المقطع حيث تسري روح أوريفيوس المتناغمة مع قتها المتجاوبة مع الكون. قال.

وأسير في دنيا المشاعر حالما،

غردا، وتلك سعادة الشعراء

أصغي لموسيقى الحياة، ووحيا

وأديب روح الكون في إنشائي

وأصيح للصوت الإلهي الذي

يعبسي بقلبي مَيّت الأصداء.

فنحن إذن أمام الثنائية التي طالعنا في العنوان. وهي الثنائية ذاتها التي تحكمت في بناء المقطعين الثاني والثالث حيث وجه الشاعر خطابه على التوالي إلى «القدر» ثم «الأعداء» في نبرة متحدية وثقة، وروح صورة سخره جسدنا الأمر الزاجر والنظرة المتعالية.

وقد أورد قناع بروميثيوس يتحدى حسم

وغيره... التي فضلتها الصورة الشعرية مرّة

بما دلالة أخرى فجاءت «مشهدا قياما» تزلزل

فيه الأرض... إليها (البيتان ١) و٣ من المقطع الثاني

من المقطع الثالث). ولكن الشاعر لا يرتعب

ولا يشي عَمَّا به أمن ولا يتخلى عن رسالته. وبلغ

هذا التحدي أوجه حين يستدعي السياق (عجز البيت

السادس وصدر البيت السابع من المقطع الأخير) صورة

النبي إبراهيم التي كانت الدار بأمر الله - بردا وسلاما

عليه. قال الشاعر: والدار لا تأتي على أعصائي

ونهمين نبرة متعالية وثقة يدكيها إيمان الشاعر

بالشعلة المقدسة السارية في أعماقه وما يعتقد من

طبيعة سماوية كاملة في ذاته تجسدها دلالة الطائر

الرمزية. ومن جديد تنتشر صورة أوريفيوس، صورة

الشاعر/الموسيقي المنشغل بما جاش في قلبه،

المصغي إلى الصوت الإلهي المقدس، المتهيج بلوغ

العرام. فالشاعر/ النسر الذي كان في مطبع القصيد

يرنوإلي الشمس اجتمع بها في ختامه (والشمس والشفق الجميل لإراني).

فكان إيكاروس الظافر على خلاف ما تحكي الأسطورة.

تلك كانت في نظرها أبرز مواطن الاهتمام في هذا القصيد مبى ومعنى. فما دلالة كل ذلك؟

أبرز الدلالات في نظرها وفاء الشابي بسببانه النظرية. تجلّى ذلك في حرصه - منذ المنطلق - على نقل الصورة من مضائق البلاغة إلى رحاب الأسطورة. فما نكاد نلتفت بالصورة الشبيهة في مطلع القصيد (ساعيش... كالنسر فوق القمة... إلى الشمس...) حتى نترأى خلفها صورة إيكاروس.

فتداعى في ذهن أسطوره ودلالاتها الرمزية. ويعود شكل حضورها في النص الجديد مصدرا للكشف عن شواغل الشاعر المعاصر وروايته الإبداعية، لا سيما والصورة ذاتها تطالعنا في ختم القصيدة (والى على نحو مناقض لما تحكيه الأسطورة) (أما أن... فوقكم والشمس والشفق الجميل... في... النص تماسكا على صعيد المعنى... بعض ملامحه عند الحديث عن علاقة...)

وعلاقة معدلات المتش (مقاطعة الثلاثة) ببعضها البعض وهوما سلك دعمته آليات بناء النص وإنتاج معناه فإذا هو نيتان : سطحية بلاغية وعميقة أسطورية ناوس الشاعر فيها تنظيم بين دلالات الرمز. س. س. س. واورقيوس..

ولكن الشابي الذي منعه بقطة إحساسه من أن يكون مجرد رجع لصوت، لم يجتز الرمز ولم يحد السمت، بل حوّر وغير... شيء من ذلك... نصف الآن أن بعض متعلقات أسطورة بروميثيوس حضرت منذ السطر الأول (الصخرة التي شد وثاقه إليها، والنسر الذي كان ينهش كده كل يوم) غير أن الشاعر أفرغهما من محمولهما المرجعي، وشحنتهما بمعان جديدة

فأصبحت الصخرة مصدر قوة ورفعة وقاعدة انطلاق؛ وغدا النسر معادلا موضوعيا لقدرات الشاعر الرائي المتحفز دوما للتحليق والانعتاق.

هكذا استفر الشابي طاقته التخيلية فإذا الرمر الأسطوري المستدعى (بروميثيوس) خلفا آخر لتلامح فيه صورة أوريفيوس من جهة وصورة إيكاروس من جهة أخرى بعد أن تغيّرت نهايتها فعدت الخيبة ظمرا، والموت حياة. ممّا أكسب إيكاروس دلالات تناقض ما ستر في رميه سحرية (عربية) (وهذا تحوير وذلك الإغناء إنما هما عنوان الخيال الشعري وجوهر فاعليته الحقيقية : صهر الأشياء وإعادة خلقها يحمل بصمة منشأها ويعبر عن التشنجات عصره (٢٠٢٦).

هكذا يفتح الشابي على الموروث الثقافي الإنساني في معده الأسطوري فلا بعيد إنتاج ما أنتج وإنما يحوّر ويصنع ويدع رمزه الخاص الوفي للملاحظة الوجودية، لتسليط لتضاماته الإبداعية (٢٠٢١). حتى لقد غدا القصيد رمزا أسطوريا معاصرا اقترحا له اسم... حصة ترمز الجبار ووداعة الشاعر... ذلك تصديق قوله مخاطبا القدر:

... ما استطعت فإنّه

سيكون مثل الصخرة الضمّاء

[...]

سأظل أمشي رغم ذلك عازفا

قيسارتي مترنما بغنائي

وإذا كان الرمز المستدعى قد أغنى تجربة الشاعر بانه بأن فتحها زمانا ومكانا على الموروث الأسطوري ومن ثم على التجربة الإنسانية فإنّ الشاعر أسهم في إغناء هذا الرمز إذ أكسبه من حلال السياق ودلالات جديدة تنضاف إلى دلالاته المرجعية

وخلالها القول أن نشيد الجبار نسج لغوي سداه بنى بلاغية ولحمته مواد أسطورية ودينية استدعاها شاعر

حربه شعريه مبغضه، ونهر شعوره متدفق، وحياله في حبه غمده والخصوبة؛ فطبعها بميسمه المنفرد، وصنع من كل ذلك أسطوره الخاصه.

فهل ترائي نجاحا إذا قلنا إنّ الشابي -لاشعاله بالتفكير الأسطوري واعتباره الأسطورة عنوان الابداع وتخصب الخيال وبكارة الصورة- قد أرسى رؤيه للشعر والشعرية تعذ انعطافه هامه وحدثا مفصليا في تحديث القصيده العربيه؟

الخاتمة :

واجدا لا نقول: نزل الشابي إلى الأرض مزودا بغريرة شاعر وروح مصلح فألف من التصوص ما خرج عن السائد في التفكير والتعبير، حتى لقد عُذ منجزه نظيرا وابتدعا مشروع تحديث حاولوا الاقتراب من معرّفاته اعتدلا من مقولة بقطعة الإحساس وهي لبقطعة من جعته عميق الشعور، غصب الخيال، بيه الفكر، حربا حادتها فكانت محالاً، وأخيرا، وبهذه من ...

أقرانه وسبق لزمانه وحسبك أنه يربطه جوهر شعر بالأسطورة يكون قد سبق الشياب (رائد الشعر الجديد) محاولي ثلاثة عقود فالسياب الذي اعتبر الشعر الحر اتجاها فنيا جديدا انتهى إلى أنّ حاجة الشاعر إلى الرمز والأسطورة لم تكن أسس مّا هي عليه اليوم. فتحن -والكلام له- يعيش في عالم لا شعر فيه أعني أنّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة فيها للمادة لا للروح [...] فمادّا يفعل الشاعر إذن؟.. عاد إلى الأساطير إلى الخرافات [...] يستعملها رموزا... ويبنى منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد كما أنّه راح من جهة أخرى يخلق له أساطير جديدة (16). وكذلك فعل الشابي: استدعى الأسطورة حيناً واستدعها حيناً آخر فكان مصه الشعري مصا متحذ ولودا، مازال على عتق عتق ثمانية مرود الدارمين ومصدروهم. فلا غروا أنّ معجذ الشابي تمجيدا لا تمنح معشاره لمن ... على الغوام- سديانة شامحة ... إجماعه.

الهوامش والإحالات

- (1) الأعمام لكاتبة ج...
- (2) فهي الموان الرئيسي لأحدى مقالاته راجع نصها كاملا في المصدر السابق، ص 68 - 73
- (3) منهم ذلك من سبقات ... أبرزها ما دار في ذلك الخوازم الماكر بيه وبين من صفه صاحبه حو
- (4) قال صاحبها صفيطه الخليلي ... لا حدسي شيء في هذه الدنيا أكثر مما يحرسى التفكير في شيء أموت قل أن أفوت -سأله القائل- أجبني ... جئت لغيره (الرسالة 22، الأعمام الكاملة ج 2 / - 155 والتأكيد ... قوله مستكرا تراجم الشابي عفا أعلى ... الخليلي يقول هذا الكلام؟ وأنا الذي ... وأنا الذي حيث فيك- مد صبور خيال الشعري- رعيه ... بنا لحركة التجديد الأدبي من ... أحيي فيك الرسول الذي أذى رسالة الأدب ... م.س.ص 162 والتأكيد من عند ... [هو] «مجهود فريضة ... والفهم والتد ... نعيم الأدب العميق ... يشير حاتم الشاهد إلى أنّ دعوته

التجديدية تتجاوز الشعر إلى الأدب والفن ومناهج حليفة في الفهم والبحث... إلى جانب عدد من
أثناء فطره إلى شباب الأمة جمعاء. قال: إن الأدب العربي في حاجة إلى ثورة جديدة...
قدعته إلى من حده، إلى النهضة...
1. أنه يجب ألاست حذف من هذا...
جاءه... إن أراد المجد والخلود... راجع: أبو القاسم محمد كزو، الشاني من حلال وثقة مادرة
محطة. الفكر من 26.30 نوفمبر 1984 ص 218. والتأكد من عند
(6) قصيدة دعوات التجديد الصادرة عن أقطاب «الفيوان» و«الرنطة القلبية» في الشرق العربي والمهجر
الأمريكي.

(7) عبثا دعاة الشعر المعاصر أو الاجتماعي في تونس
(8) راجع الشعر والشاعر عبد. 84-91 والمذكرات: 5-7-9-16-20-26-27-28 جمعي
1930 و5 فيفري 1930 وقصيدة التي المجهول القطع الثاني، البيت الخامس
سوف أتوعل الطيور أنشيدني وأقصي لها بأشواق عسي
فهي تدوي معي الحياة وتدوي أن مجد النفوس بقطة حتى
(9) أدرك أوروبان السعدي فلما أهمية بقطة الإحساس في فكر الشاني فخطه بقطال سناه الشاني بقطة
إحساس قومية راجع بعض المقال عسى كتاب: دراسات عن الشاني إعداد أبو القاسم محمد كزو، المدار
العربية للكتاب 26 1984. كما تناولها محمد قومية في ساق حته عن مولد الإبداع في نظر الشاني. انظر
بحثه: الشعر في كتابات الشاني الثرية ضمن: دراسات في الشعرية الشاني نموذجاً بيت الحكمة...
1988 ص 186

(10) بقطة الإحساس وتوجد في الفرد وخمسة الأعداد بحجم 2-68-73
(11) بقطة الإحساس... ص 70
(12) م من ص 71
(13) مذكرات الشاني
(14) بقطة الإحساس...
(15) بقطة الإحساس... في هذه البقطة. راجع
مقدمة... في...
(16) بقطة الإحساس... ص 73

(17) قال: أنا يا تونس الحبيبة في فخ الهوى قد سبحت لي سباحة
شرعتي حثك المعين واني قد تدوّلت مرّة ورفاحه
لست أصابع للواحي ولوت وقامت على شاني الماحه
لا أبالي... ولواريت فمالي قدما العشق دوما مباحه - الأعمال الكاملة / ج 1: 25
(18) أحياناً... 30 وقد...
فأصلحتنا على هذا النحو. أما شئت حيالي؟ ألا تجلس متمكناً بجاتي؟ (ش. - ع)
معتكلاً... في...
شعري وقد جعلنا مقترحنا الإصلاحي بين معقنين
(19) انظر بولته القصيدة. الأعمال الكاملة - ج 1 / 272
(20) ج 1 - ج 2 - ج 3 - ج 4 - ج 5 - ج 6 - ج 7 - ج 8 - ج 9 - ج 10 - ج 11 - ج 12 - ج 13 - ج 14 - ج 15 - ج 16 - ج 17 - ج 18 - ج 19 - ج 20 - ج 21 - ج 22 - ج 23 - ج 24 - ج 25 - ج 26 - ج 27 - ج 28 - ج 29 - ج 30 - ج 31 - ج 32 - ج 33 - ج 34 - ج 35 - ج 36 - ج 37 - ج 38 - ج 39 - ج 40 - ج 41 - ج 42 - ج 43 - ج 44 - ج 45 - ج 46 - ج 47 - ج 48 - ج 49 - ج 50 - ج 51 - ج 52 - ج 53 - ج 54 - ج 55 - ج 56 - ج 57 - ج 58 - ج 59 - ج 60 - ج 61 - ج 62 - ج 63 - ج 64 - ج 65 - ج 66 - ج 67 - ج 68 - ج 69 - ج 70 - ج 71 - ج 72 - ج 73 - ج 74 - ج 75 - ج 76 - ج 77 - ج 78 - ج 79 - ج 80 - ج 81 - ج 82 - ج 83 - ج 84 - ج 85 - ج 86 - ج 87 - ج 88 - ج 89 - ج 90 - ج 91 - ج 92 - ج 93 - ج 94 - ج 95 - ج 96 - ج 97 - ج 98 - ج 99 - ج 100 - ج 101 - ج 102 - ج 103 - ج 104 - ج 105 - ج 106 - ج 107 - ج 108 - ج 109 - ج 110 - ج 111 - ج 112 - ج 113 - ج 114 - ج 115 - ج 116 - ج 117 - ج 118 - ج 119 - ج 120 - ج 121 - ج 122 - ج 123 - ج 124 - ج 125 - ج 126 - ج 127 - ج 128 - ج 129 - ج 130 - ج 131 - ج 132 - ج 133 - ج 134 - ج 135 - ج 136 - ج 137 - ج 138 - ج 139 - ج 140 - ج 141 - ج 142 - ج 143 - ج 144 - ج 145 - ج 146 - ج 147 - ج 148 - ج 149 - ج 150 - ج 151 - ج 152 - ج 153 - ج 154 - ج 155 - ج 156 - ج 157 - ج 158 - ج 159 - ج 160 - ج 161 - ج 162 - ج 163 - ج 164 - ج 165 - ج 166 - ج 167 - ج 168 - ج 169 - ج 170 - ج 171 - ج 172 - ج 173 - ج 174 - ج 175 - ج 176 - ج 177 - ج 178 - ج 179 - ج 180 - ج 181 - ج 182 - ج 183 - ج 184 - ج 185 - ج 186 - ج 187 - ج 188 - ج 189 - ج 190 - ج 191 - ج 192 - ج 193 - ج 194 - ج 195 - ج 196 - ج 197 - ج 198 - ج 199 - ج 200 - ج 201 - ج 202 - ج 203 - ج 204 - ج 205 - ج 206 - ج 207 - ج 208 - ج 209 - ج 210 - ج 211 - ج 212 - ج 213 - ج 214 - ج 215 - ج 216 - ج 217 - ج 218 - ج 219 - ج 220 - ج 221 - ج 222 - ج 223 - ج 224 - ج 225 - ج 226 - ج 227 - ج 228 - ج 229 - ج 230 - ج 231 - ج 232 - ج 233 - ج 234 - ج 235 - ج 236 - ج 237 - ج 238 - ج 239 - ج 240 - ج 241 - ج 242 - ج 243 - ج 244 - ج 245 - ج 246 - ج 247 - ج 248 - ج 249 - ج 250 - ج 251 - ج 252 - ج 253 - ج 254 - ج 255 - ج 256 - ج 257 - ج 258 - ج 259 - ج 260 - ج 261 - ج 262 - ج 263 - ج 264 - ج 265 - ج 266 - ج 267 - ج 268 - ج 269 - ج 270 - ج 271 - ج 272 - ج 273 - ج 274 - ج 275 - ج 276 - ج 277 - ج 278 - ج 279 - ج 280 - ج 281 - ج 282 - ج 283 - ج 284 - ج 285 - ج 286 - ج 287 - ج 288 - ج 289 - ج 290 - ج 291 - ج 292 - ج 293 - ج 294 - ج 295 - ج 296 - ج 297 - ج 298 - ج 299 - ج 300 - ج 301 - ج 302 - ج 303 - ج 304 - ج 305 - ج 306 - ج 307 - ج 308 - ج 309 - ج 310 - ج 311 - ج 312 - ج 313 - ج 314 - ج 315 - ج 316 - ج 317 - ج 318 - ج 319 - ج 320 - ج 321 - ج 322 - ج 323 - ج 324 - ج 325 - ج 326 - ج 327 - ج 328 - ج 329 - ج 330 - ج 331 - ج 332 - ج 333 - ج 334 - ج 335 - ج 336 - ج 337 - ج 338 - ج 339 - ج 340 - ج 341 - ج 342 - ج 343 - ج 344 - ج 345 - ج 346 - ج 347 - ج 348 - ج 349 - ج 350 - ج 351 - ج 352 - ج 353 - ج 354 - ج 355 - ج 356 - ج 357 - ج 358 - ج 359 - ج 360 - ج 361 - ج 362 - ج 363 - ج 364 - ج 365 - ج 366 - ج 367 - ج 368 - ج 369 - ج 370 - ج 371 - ج 372 - ج 373 - ج 374 - ج 375 - ج 376 - ج 377 - ج 378 - ج 379 - ج 380 - ج 381 - ج 382 - ج 383 - ج 384 - ج 385 - ج 386 - ج 387 - ج 388 - ج 389 - ج 390 - ج 391 - ج 392 - ج 393 - ج 394 - ج 395 - ج 396 - ج 397 - ج 398 - ج 399 - ج 400 - ج 401 - ج 402 - ج 403 - ج 404 - ج 405 - ج 406 - ج 407 - ج 408 - ج 409 - ج 410 - ج 411 - ج 412 - ج 413 - ج 414 - ج 415 - ج 416 - ج 417 - ج 418 - ج 419 - ج 420 - ج 421 - ج 422 - ج 423 - ج 424 - ج 425 - ج 426 - ج 427 - ج 428 - ج 429 - ج 430 - ج 431 - ج 432 - ج 433 - ج 434 - ج 435 - ج 436 - ج 437 - ج 438 - ج 439 - ج 440 - ج 441 - ج 442 - ج 443 - ج 444 - ج 445 - ج 446 - ج 447 - ج 448 - ج 449 - ج 450 - ج 451 - ج 452 - ج 453 - ج 454 - ج 455 - ج 456 - ج 457 - ج 458 - ج 459 - ج 460 - ج 461 - ج 462 - ج 463 - ج 464 - ج 465 - ج 466 - ج 467 - ج 468 - ج 469 - ج 470 - ج 471 - ج 472 - ج 473 - ج 474 - ج 475 - ج 476 - ج 477 - ج 478 - ج 479 - ج 480 - ج 481 - ج 482 - ج 483 - ج 484 - ج 485 - ج 486 - ج 487 - ج 488 - ج 489 - ج 490 - ج 491 - ج 492 - ج 493 - ج 494 - ج 495 - ج 496 - ج 497 - ج 498 - ج 499 - ج 500 - ج 501 - ج 502 - ج 503 - ج 504 - ج 505 - ج 506 - ج 507 - ج 508 - ج 509 - ج 510 - ج 511 - ج 512 - ج 513 - ج 514 - ج 515 - ج 516 - ج 517 - ج 518 - ج 519 - ج 520 - ج 521 - ج 522 - ج 523 - ج 524 - ج 525 - ج 526 - ج 527 - ج 528 - ج 529 - ج 530 - ج 531 - ج 532 - ج 533 - ج 534 - ج 535 - ج 536 - ج 537 - ج 538 - ج 539 - ج 540 - ج 541 - ج 542 - ج 543 - ج 544 - ج 545 - ج 546 - ج 547 - ج 548 - ج 549 - ج 550 - ج 551 - ج 552 - ج 553 - ج 554 - ج 555 - ج 556 - ج 557 - ج 558 - ج 559 - ج 560 - ج 561 - ج 562 - ج 563 - ج 564 - ج 565 - ج 566 - ج 567 - ج 568 - ج 569 - ج 570 - ج 571 - ج 572 - ج 573 - ج 574 - ج 575 - ج 576 - ج 577 - ج 578 - ج 579 - ج 580 - ج 581 - ج 582 - ج 583 - ج 584 - ج 585 - ج 586 - ج 587 - ج 588 - ج 589 - ج 590 - ج 591 - ج 592 - ج 593 - ج 594 - ج 595 - ج 596 - ج 597 - ج 598 - ج 599 - ج 600 - ج 601 - ج 602 - ج 603 - ج 604 - ج 605 - ج 606 - ج 607 - ج 608 - ج 609 - ج 610 - ج 611 - ج 612 - ج 613 - ج 614 - ج 615 - ج 616 - ج 617 - ج 618 - ج 619 - ج 620 - ج 621 - ج 622 - ج 623 - ج 624 - ج 625 - ج 626 - ج 627 - ج 628 - ج 629 - ج 630 - ج 631 - ج 632 - ج 633 - ج 634 - ج 635 - ج 636 - ج 637 - ج 638 - ج 639 - ج 640 - ج 641 - ج 642 - ج 643 - ج 644 - ج 645 - ج 646 - ج 647 - ج 648 - ج 649 - ج 650 - ج 651 - ج 652 - ج 653 - ج 654 - ج 655 - ج 656 - ج 657 - ج 658 - ج 659 - ج 660 - ج 661 - ج 662 - ج 663 - ج 664 - ج 665 - ج 666 - ج 667 - ج 668 - ج 669 - ج 670 - ج 671 - ج 672 - ج 673 - ج 674 - ج 675 - ج 676 - ج 677 - ج 678 - ج 679 - ج 680 - ج 681 - ج 682 - ج 683 - ج 684 - ج 685 - ج 686 - ج 687 - ج 688 - ج 689 - ج 690 - ج 691 - ج 692 - ج 693 - ج 694 - ج 695 - ج 696 - ج 697 - ج 698 - ج 699 - ج 700 - ج 701 - ج 702 - ج 703 - ج 704 - ج 705 - ج 706 - ج 707 - ج 708 - ج 709 - ج 710 - ج 711 - ج 712 - ج 713 - ج 714 - ج 715 - ج 716 - ج 717 - ج 718 - ج 719 - ج 720 - ج 721 - ج 722 - ج 723 - ج 724 - ج 725 - ج 726 - ج 727 - ج 728 - ج 729 - ج 730 - ج 731 - ج 732 - ج 733 - ج 734 - ج 735 - ج 736 - ج 737 - ج 738 - ج 739 - ج 740 - ج 741 - ج 742 - ج 743 - ج 744 - ج 745 - ج 746 - ج 747 - ج 748 - ج 749 - ج 750 - ج 751 - ج 752 - ج 753 - ج 754 - ج 755 - ج 756 - ج 757 - ج 758 - ج 759 - ج 760 - ج 761 - ج 762 - ج 763 - ج 764 - ج 765 - ج 766 - ج 767 - ج 768 - ج 769 - ج 770 - ج 771 - ج 772 - ج 773 - ج 774 - ج 775 - ج 776 - ج 777 - ج 778 - ج 779 - ج 780 - ج 781 - ج 782 - ج 783 - ج 784 - ج 785 - ج 786 - ج 787 - ج 788 - ج 789 - ج 790 - ج 791 - ج 792 - ج 793 - ج 794 - ج 795 - ج 796 - ج 797 - ج 798 - ج 799 - ج 800 - ج 801 - ج 802 - ج 803 - ج 804 - ج 805 - ج 806 - ج 807 - ج 808 - ج 809 - ج 810 - ج 811 - ج 812 - ج 813 - ج 814 - ج 815 - ج 816 - ج 817 - ج 818 - ج 819 - ج 820 - ج 821 - ج 822 - ج 823 - ج 824 - ج 825 - ج 826 - ج 827 - ج 828 - ج 829 - ج 830 - ج 831 - ج 832 - ج 833 - ج 834 - ج 835 - ج 836 - ج 837 - ج 838 - ج 839 - ج 840 - ج 841 - ج 842 - ج 843 - ج 844 - ج 845 - ج 846 - ج 847 - ج 848 - ج 849 - ج 850 - ج 851 - ج 852 - ج 853 - ج 854 - ج 855 - ج 856 - ج 857 - ج 858 - ج 859 - ج 860 - ج 861 - ج 862 - ج 863 - ج 864 - ج 865 - ج 866 - ج 867 - ج 868 - ج 869 - ج 870 - ج 871 - ج 872 - ج 873 - ج 874 - ج 875 - ج 876 - ج 877 - ج 878 - ج 879 - ج 880 - ج 881 - ج 882 - ج 883 - ج 884 - ج 885 - ج 886 - ج 887 - ج 888 - ج 889 - ج 890 - ج 891 - ج 892 - ج 893 - ج 894 - ج 895 - ج 896 - ج 897 - ج 898 - ج 899 - ج 900 - ج 901 - ج 902 - ج 903 - ج 904 - ج 905 - ج 906 - ج 907 - ج 908 - ج 909 - ج 910 - ج 911 - ج 912 - ج 913 - ج 914 - ج 915 - ج 916 - ج 917 - ج 918 - ج 919 - ج 920 - ج 921 - ج 922 - ج 923 - ج 924 - ج 925 - ج 926 - ج 927 - ج 928 - ج 929 - ج 930 - ج 931 - ج 932 - ج 933 - ج 934 - ج 935 - ج 936 - ج 937 - ج 938 - ج 939 - ج 940 - ج 941 - ج 942 - ج 943 - ج 944 - ج 945 - ج 946 - ج 947 - ج 948 - ج 949 - ج 950 - ج 951 - ج 952 - ج 953 - ج 954 - ج 955 - ج 956 - ج 957 - ج 958 - ج 959 - ج 960 - ج 961 - ج 962 - ج 963 - ج 964 - ج 965 - ج 966 - ج 967 - ج 968 - ج 969 - ج 970 - ج 971 - ج 972 - ج 973 - ج 974 - ج 975 - ج 976 - ج 977 - ج 978 - ج 979 - ج 980 - ج 981 - ج 982 - ج 983 - ج 984 - ج 985 - ج 986 - ج 987 - ج 988 - ج 989 - ج 990 - ج 991 - ج 992 - ج 993 - ج 994 - ج 995 - ج 996 - ج 997 - ج 998 - ج 999 - ج 1000 - ج 1001 - ج 1002 - ج 1003 - ج 1004 - ج 1005 - ج 1006 - ج 1007 - ج 1008 - ج 1009 - ج 1010 - ج 1011 - ج 1012 - ج 1013 - ج 1014 - ج 1015 - ج 1016 - ج 1017 - ج 1018 - ج 1019 - ج 1020 - ج 1021 - ج 1022 - ج 1023 - ج 1024 - ج 1025 - ج 1026 - ج 1027 - ج 1028 - ج 1029 - ج 1030 - ج 1031 - ج 1032 - ج 1033 - ج 1034 - ج 1035 - ج 1036 - ج 1037 - ج 1038 - ج 1039 - ج 1040 - ج 1041 - ج 1042 - ج 1043 - ج 1044 - ج 1045 - ج 1046 - ج 1047 - ج 1048 - ج 1049 - ج 1050 - ج 1051 - ج 1052 - ج 1053 - ج 1054 - ج 1055 - ج 1056 - ج 1057 - ج 1058 - ج 1059 - ج 1060 - ج 1061 - ج 1062 - ج 1063 - ج 1064 - ج 1065 - ج 1066 - ج 1067 - ج 1068 - ج 1069 - ج 1070 - ج 1071 - ج 1072 - ج 1073 - ج 1074 - ج 1075 - ج 1076 - ج 1077 - ج 1078 - ج 1079 - ج 1080 - ج 1081 - ج 1082 - ج 1083 - ج 1084 - ج 1085 - ج 1086 - ج 1087 - ج 1088 - ج 1089 - ج 1090 - ج 1091 - ج 1092 - ج 1093 - ج 1094 - ج 1095 - ج 1096 - ج 1097 - ج 1098 - ج 1099 - ج 1100 - ج 1101 - ج 1102 - ج 1103 - ج 1104 - ج 1105 - ج 1106 - ج 1107 - ج 1108 - ج 1109 - ج 1110 - ج 1111 - ج 1112 - ج 1113 - ج 1114 - ج 1115 - ج 1116 - ج 1117 - ج 1118 - ج 1119 - ج 1120 - ج 1121 - ج 1122 - ج 1123 - ج 1124 - ج 1125 - ج 1126 - ج 1127 - ج 1128 - ج 1129 - ج 1130 - ج 1131 - ج 1132 - ج 1133 - ج 1134 - ج 1135 - ج 1136 - ج 1137 - ج 1138 - ج 1139 - ج 1140 - ج 1141 - ج 1142 - ج 1143 - ج 1144 - ج 1145 - ج 1146 - ج 1147 - ج 1148 - ج 1149 - ج 1150 - ج 1151 - ج 1152 - ج 1153 - ج 1154 - ج 1155 - ج 1156 - ج 1157 - ج 1158 - ج 1159 - ج 1160 - ج 1161 - ج 1162 - ج 1163 - ج 1164 - ج 1165 - ج 1166 - ج 1167 - ج 1168 - ج 1169 - ج 1170 - ج 1171 - ج 1172 - ج 1173 - ج 1174 - ج 1175 - ج 1176 - ج 1177 - ج 1178 - ج 1179 - ج 1180 - ج 1181 - ج 1182 - ج 1183 - ج 1184 - ج 1185 - ج 1186 - ج 1187 - ج 1188 - ج 1189 - ج 1190 - ج 1191 - ج 1192 - ج 1193 - ج 1194 - ج 1195 - ج 1196 - ج 1197 - ج 1198 - ج 1199 - ج 1200 - ج 1201 - ج 1202 - ج 1203 - ج 1204 - ج 1205 - ج 1206 - ج 1207 - ج 1208 - ج 1209 - ج 1210 - ج 1211 - ج 1212 - ج 1213 - ج 1214 - ج 1215 - ج 1216 - ج 1217 - ج 1218 - ج 1219 - ج 1220 - ج 1221 - ج 1222 - ج 1223 - ج 1224 - ج 1225 - ج 1226 - ج 1227 - ج 1228 - ج 1229 - ج 1230 - ج 1231 - ج 1232 - ج 1233 - ج 1234 - ج 1235 - ج 1236 - ج 1237 - ج 1238 - ج 1239 - ج 1240 - ج 1241 - ج 1242 - ج 1243 - ج 1244 - ج 1245 - ج 1246 - ج 1247 - ج 1248 - ج 1249 - ج 1250 - ج 1251 - ج 1252 - ج 1253 - ج 1254 - ج 1255 - ج 1256 - ج 1257 - ج 1258 - ج 1259 - ج 1260 - ج 1261 - ج 1262 - ج 1263 - ج 1264 - ج 1265 - ج 1266 - ج 1267 - ج 1268 - ج 1269 - ج 1270 - ج 1271 - ج 1272 - ج 1273 - ج 1274 - ج 1275 - ج 1276 - ج 1277 - ج 1278 - ج 1279 - ج 1280 - ج 1281 - ج 1282 - ج 1283 - ج 1284 - ج 1285 - ج 1286 - ج 1287 - ج 1288 - ج 1289 - ج 1290 - ج 1291 - ج 1292 - ج 1293 - ج 1294 - ج 1295 - ج 1296 - ج 1297 - ج 1298 - ج 1299 - ج 1300 - ج 1301 - ج 1302 - ج 1303 - ج 1304 - ج 1305 - ج 1306 - ج 1307 - ج 1308 - ج 1309 - ج 1310 - ج 1311 - ج 1312 - ج 1313 - ج 1314 - ج 1315 - ج 1316 - ج 1317 - ج 1318 - ج 1319 - ج 1320 - ج 1321 - ج 1322 - ج 1323 - ج 1324 - ج 1325 - ج 1326 - ج 1327 - ج 1328 - ج 1329 - ج 1330 - ج 1331 - ج 1332 - ج 1333 - ج 1334 - ج 1335 - ج 1336 - ج 1337 - ج 1338 - ج 1339 - ج 1340 - ج 1341 - ج 1342 - ج 1343 - ج 1344 - ج 1345 - ج 1346 - ج 1347 - ج 1348 - ج 1349 - ج 1350 - ج 1351 - ج 1352 - ج 1353 - ج 1354 - ج 1355 - ج 1356 - ج 1357 - ج 1358 - ج 1359 - ج 1360 - ج 1361 - ج 1362 - ج 1363 - ج 1364 - ج 1365 - ج 1366 - ج 1367 - ج 1368 - ج 1369 - ج 1370 - ج 1371 - ج 1372 - ج 1373 - ج 1374 - ج 1375 - ج 1376 - ج 1377 - ج 1378 - ج 1379 - ج 1380 - ج 1381 - ج 1382 - ج 1383 - ج 1384 - ج 1385 - ج 1386 - ج 1387 - ج 1388 - ج 1389 - ج 1390 - ج 1391 - ج 1392 - ج 1393 - ج 1394 - ج 1395 - ج 1396 - ج 1397 - ج 1398 - ج 1399 - ج 1400 - ج 1401 - ج 1402 - ج 1403 - ج 1404 - ج 1405 - ج 1406 - ج 1407 - ج 1408 - ج 1409 - ج 1410 - ج 1411 - ج 1412 - ج 1413 - ج 1414 - ج 1415 - ج 1416 - ج 1417 - ج 1418 - ج 1419 - ج 1420 - ج 1421 - ج 1422 - ج 1423 - ج 1424 - ج 1425 - ج 1426 - ج 1427 - ج 1428 - ج 1429 - ج 1430 - ج 1431 - ج 1432 - ج 1433 - ج 1434 - ج 1435 - ج 1436 - ج 1437 - ج 1438 - ج 1439 - ج 1440 - ج 1441 - ج 1442 - ج 1443 - ج 1444 - ج 1445 - ج 1446 - ج 1447 - ج 1448 - ج 1449 - ج 1450 - ج 1451 - ج 1452 - ج 1453 - ج 1454 - ج 1455 - ج 1456 - ج 1457 - ج 1458 - ج 1459 - ج 1460 - ج 1461 - ج 1462 - ج 1463 - ج 1464 - ج 1465 - ج 1466 - ج 1467 - ج 1468 - ج 1469 - ج 1470 - ج 1471 - ج 1472 - ج 1473 - ج 1474 - ج 1475 - ج 1476 - ج 1477 - ج 1478 - ج 1479 - ج 1480 - ج 1481 - ج 1482 - ج 1483 - ج 1484 - ج 1485 - ج 1486 - ج 1487 - ج 1488 - ج 1489 - ج 1490 - ج 1491 - ج 1492 - ج 1493 - ج 1494 - ج 1495 - ج 1496 - ج 1497 - ج 1498 - ج 1499 - ج 1500 - ج 1501 - ج 1502 - ج 1503 - ج 1504 - ج 1505 - ج 1506 - ج 1507 - ج 1508 - ج 1509 - ج 1510 - ج 1511 - ج 1512 - ج 1513 - ج 1514 - ج 1515 - ج 1516 - ج 1517 - ج 1518 - ج 1519 - ج 1520 - ج 1521 - ج 1522 - ج 1523 - ج 1524 - ج 1525 - ج 1526 - ج 1527 - ج 1528 - ج 1529 - ج 1530 - ج 1531 - ج 1532 - ج 1533 - ج 1534 - ج 1535 - ج 1536 - ج 1537 - ج 1538 - ج 1539 - ج 1540 - ج 1541 - ج 1542 - ج 1543 - ج 1544 - ج 1545 - ج 1546 - ج 1547 - ج 1548 - ج 1549 - ج 1550 - ج 1551 - ج 1552 - ج 1553 - ج 1554 - ج 1555 - ج 1556 - ج 1557 - ج 1558 - ج 1559 - ج 1560 - ج 1561 - ج 1562 - ج 1563 - ج 1564 - ج 1565 - ج 1566 - ج 1567 - ج 1568 - ج 1569 - ج 1570 - ج 1571 - ج 1572 - ج 1573 - ج 1574 - ج 1575 - ج 1576 - ج 1577 - ج 1578 - ج 1579 - ج 1580 - ج 1581 - ج 1582 - ج 1583 - ج 1584 - ج 1585 - ج 1586 - ج 1587 - ج 1588 - ج 1589 - ج 1590 - ج 1591 - ج 1592 - ج 1593 - ج 1594 - ج 1595 - ج 1596 - ج 1597 - ج 1598 - ج 1599 - ج 1600 - ج 1601 - ج 1602 - ج 1603 - ج 1604 - ج 1605 - ج 1606 - ج 1607 - ج 1608 - ج 1609 - ج 1610 - ج 1611 - ج 1612 - ج 1613 - ج 1614 - ج 1615 - ج 1616 - ج 1617 - ج 1618 - ج 1619 - ج 1620 - ج 1621 - ج 1622 - ج 1623 - ج 1624 - ج 1625 - ج 1626 - ج 1627 - ج 1628 - ج 1629 - ج 1630 - ج 1631 - ج 1632 - ج 1633 - ج 1634 - ج 1635 - ج 1636 - ج 1637 - ج 1638 - ج 1639 - ج 1640 - ج 1641 - ج 1642 - ج 1643 - ج 1644 - ج 1645 - ج 1646 - ج 1647 - ج 1648 - ج 1649 - ج 1650 - ج 1651 - ج 1652 - ج 1653 - ج 1654 - ج 1655 - ج 1656 - ج 1657 - ج 1658 - ج 1659 - ج 1660 - ج 1661 - ج 1662 - ج 1663 - ج 1664 - ج 1665 - ج 1666 - ج 1667 - ج 1668 - ج 1669 - ج 1670 - ج 1671 - ج 1672 - ج 1673 - ج 1674 - ج 1675 - ج 1676 - ج 1677 - ج 1678 - ج 1679 - ج 1680 - ج 1681 - ج 1682 - ج 1683 - ج 1684 - ج 1685 - ج 1686 - ج 1687 - ج 1688 - ج 1689 - ج 1690 - ج 1691 - ج 1692 - ج 1693 - ج 1694 - ج 1695 - ج 1696 - ج 1697 - ج 1698 - ج 1699 - ج 1700 - ج 1701 - ج 1702 - ج 1703 - ج 1704 - ج 1705 - ج 1706 - ج 1707 - ج 1708 - ج 1709 - ج 1710 - ج 1711 - ج 1712 - ج 1713 - ج 1714 - ج 1715 - ج 1716 - ج 1717 - ج 1718 - ج 1719 - ج 1720 - ج 1721 - ج 1722 - ج 1723 - ج 1724 - ج 1725 - ج 1726 - ج 1727 - ج 1728 - ج 1729 - ج 1730 - ج 1731 - ج 1732 - ج 1733 - ج 1734 - ج 1735 - ج 1736 - ج 1737 - ج 1738 - ج 1739 - ج 1740 - ج 1741 - ج 1742 - ج 1743 - ج 1744 - ج 1745 - ج 1746 - ج 1747 - ج 1748 - ج 1749 - ج 1750 - ج 1751 - ج 1752 - ج 1753 - ج 1754 - ج 1755 - ج 1756 - ج 1757 - ج 1758 - ج 1759 - ج 1760 - ج 1761 - ج 1762 - ج 1763 - ج 1764 - ج 1765 - ج 1766 - ج 1767 - ج 1768 - ج 1769 - ج 1770 - ج 1771 - ج 1772 - ج 1773 - ج 1774 - ج 1775 - ج 1776 - ج 1777 - ج 1778 - ج 1779 - ج 1780 - ج 1781 - ج 1782 - ج 1783 - ج 1784 - ج 1785 - ج 1786 - ج 1787 - ج 1788 - ج 1789 - ج 1790 - ج 1791 - ج 1792 - ج 1793 - ج 1794 - ج 1795 - ج

39

قراءة في كتاب «السياسة اللغوية في البلاد العربية» : بحثا عن بيئة طبيعية، عادلة، ديمقراطية، وناجعة «لعبد القادر الفاسي الفهري»

محمد اللواتي / أكدمي، جـ

إيجابية وسلبية في المجتمعات الشريفة. تُعرّف الازدواجية اللغوية بأنها «... تسبب من يحد أصل مثل استعمال الشعوب العربية للغة العربية المحلية في المجتمعات العربية». «... من مختلفتين ليست من أصل واحد...» «... حيث يعمل لغة لا محبوبة...» «... في المشرق العربي بينما ينتشر كثيرا...» «... في المجتمعات المغرب العربي». وقد حرص «... Ferguson» على الفصل بين الازدواجية «... حتى لا يفسر...» «... ووضعها...» «... في اللغة العربية...» «... لا يفسر...» «... وضع اللغات واللهجات المنافسة والمهددة لها في...» «... تحيط بلغة الضاد بطالب الأستاذ الفهري...» «... أو تقويمها (ص 100)»

يسهب المؤلف في الحديث عن الازدواجية والثنائية في العديد من المجتمعات. فحبيب فيرغسون تصف الازدواجية بالاستقرار الذي يقدر بقرون عديدة على الأقل وقد تدوم في بعض الحالات أكثر من ألف سنة. أما الثنائية، فيلاحظ عموما أن اللغة الأكثر جاها تكتسح مجال البيت أو

■ يتكوّن الكتاب من أكثر من 300 ص تحتوي على تقديم وستة فصول ومراجع عربية وأجنبية وفهرس للمفاهيم الواردة في صفحات الكتاب.

يتطرق الفصل الأول إلى تحديد وظائف اللغة العربية وأوضاعها العامة في البيئة اللغوية العربية والدولية.

يفرد المؤلف صفحات هذا الفصل (ص 17 - 79) لموضوع الازدواجية اللغوية diglossia والثنائية اللغوية bilingualism وما يتفرع عنهما من قضايا

سورة اجماع الا ان نزل جماعه في بعض الاقطان
ثم هو من في مجاميع بمعرفة عربي حيث
تكتب الائمة - حقه صوابك - مشرفة بالغة
في حروف عبرانية وهو في - حذرس من - لا
يخصي من الائمة الأخرى.

لا يحفل أصحاب علمي عقلي معاً أغربة، ذ
بسر تكبير مؤسسه أجمده معاً سيكون حصيره شوه
في مستطاب شرفي عقلي وهي من س حجب أعاب
عائنه عملاقه الأكاديمية العاصيه وجديده الأمانة
والعربة والأسبويه بشر اشهرين بسببه نذره عقلي

لاستنهاض الحكام والنخب والمجتمعات والشعوب العربية (ص 78).

يتناول الفصل الثاني (البيئة السياسية وصنع القرار اللغوي والديمقراطية) من الكتاب من 77 ص إد يشير عنوان الفصل أن المؤلف يربط بقوة أفعاط الحكم السياسية بموضوع القرارات اللغوية، من جهة، وأثر الديمقراطية على المسألة اللغوية، من جهة ثانية. ومن ناحية ثالثة، يتعرض هذا الفصل إلى بعض الإشكالات اللغوية السياسية المرتبطة باللغة العربية خاصة في المغرب الأقصى حيث يبرز المؤلف عديد التناقضات في الاختيارات السياسية والدستورية مع واقع الممارسة في هذا المجتمع العربي. يفرد صاحب الكتاب 39 ص (ص 83 - 122) من هذا الفصل للحديث عن الأنظمة السياسية وموضوع الديمقراطية بطريقة لا تكاد تذكر فيها المسألة اللغوية.

فيأتي ذكر الليبرالية والماركسية والجماعية Communitarism والديمقراطية، والنظام الحزبي والمساوية الليبرالية liberalism والنسوية feminism والعولمة والبرنامج الرئاسي أو لرسمي مركز الفهري على ما هو عليه. الديمقراطية من بيريكليس Pericles سنة 430 قبل الميلاد) إلى رولز Rawls المعاصر (ص 100) وفي مناقشة لمسألة الديمقراطية يرى المؤلف اعتمادا على تحليلات البعض - ضرورة تنفيذ سياسة لغوية ديمقراطية كما ذهب إلى ذلك توفلسون Tuffelson «إن اللغة مبنية في عمق البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع، وأهميتها الأساسية طبيعية جدًا. ولهذا السبب، غالبا ما تبدو السياسات اللغوية كتعبيرات عن تمثيلات الحن المشترك لموقع اللغة في المجتمع» (ص 116 - 217). يبرز المؤلف باختصار أهمية لغة الهوية واللغة بالإشارة إلى أقوال بعض الشخصيات الغربية. فليتين يرى أن منع الفرد من استعمال لغته هو عين القمع. أمّا نقيل

ألكسندر Neville Alexander فتحدث عن الرأسمالية الاستعمارية في غرب ما بعد الاستقلال متمثلا في اسعد لاكبيرية والغرسه الذي أكسبهما مشروعية (ص 118). وكتيجة لذلك، تم تهيش كبير أو تام للغات المحلية. وهكذا يتجلى أن الرأسمال اللغوي الاستعماري هو أهم مكون للرأسمال الثقافي الثقافي الاستعماري في المجتمعات الإفريقية وغيرها (ص 121 - 122).

يتحدث الفهري في قسم من هذا الفصل عما يسميه (ضعف القرار السياسي اللغوي العربي ومخاطر غياب التخطيط اللغوي). فيذكر أن وضع اللغة العربية خرج جزاء انتشار الأزدواجية المتوحشة ومحاولة قهر اللغة العربية تدريجيا بسبب السياسة غير الديمقراطية وغير الجماهيرية بالنسبة للتعامل مع اللغة العربية، بسبب سياسة لغوية منوطة تركز التبعية اللغوية والاقتصادية في مختلف البلدان العربية وفي مجتمعات المغرب العربي على وجه الخصوص (ص 22 - 123).

يذكر لا المؤلف من المغرب، فإنه يركز على وضع اللغة العربية في هذا القطر العربي. فالحالة المغربية عده تمثل النتائج السلبية المترتبة عن هيمنة اللغة الأجنبية في التعليم والحياة العامة. فقلة تعميم النخب في المغرب هي أساس الانقسام الهوياتي اللغوي الثقافي والطبقي في المجتمع المغربي. يتم تكوين تلك النخب في المدارس الفرنسية (مدارس البعثات الفرنسية) التي لا تمنع الطفل من الحديث بغير الفرنسية في المدرسة في سن مبكرة فقط، بل تطلب منه أن يتحدث بالفرنسية في بيته ومع والديه بذرعة تقوية لغته «وهو بذلك يفرنس والديه، فيصبح الحديث معها ومع غيرهم من الأقارب والمعارف بلغة مولاي. هذا القطع اللغوي المبكر يمتد طوال الدراسة في البلد إلى أن يلج التلميذ مدارس المهندسين في الجامعات في فرنسا من أجل الدراسات العليا. ص 127.

صفحات الفصل إلى بسط بعض مصادر وأسباب نشوء
عبد لعدانة شعوية أو فئسية دعوى فحخص اشهر
إلى القول إن البيئة اللغوية العربية الحالية عبر عادة
مدرجات مختلفة وراء لغة عربية وبعبارة أوضح
فقدون الحب والشعوب العربية لا نصف عنها بل
هي صائفة في حتميتها (ص 115) ينطوي التوحيب
أى موضوع مناسبات وأشباع لعدانة شعوية في
المتحدث وفي لغة بادرة فدعة الأكتبرية نشتر
نشره عن مسودة في نصلي لها أى لغة في تاريخ
شعرية لأمر تدون على لغة السوي في كثره
بين متكلمي اللغات المختلفة. ويؤكد صاحب الكتاب
بهذا الصدد على الفروق بين اللغة الأجنبية المفروضة
في المشرق العربي (الانكليزية) وتلك المفروضة في
المغرب العربي (الفرنسية) لكن سرى تكلم فكره
كثيره ... في لأحد الأوروبي الذي
... لغة رسمية في بعض الحق كدلت
لأحد ... لأوروبي نال غير لغة بولصه
ص 116

ثمَّ صاح الكاتب في بعض المصاحف المُصلَّحة
لجنة عدل في ما والربوا او هذه سندهم هو
بهمم الترابية الملعوبة الذي يعتبر وسيلة ذات مصداقية
للتعبير عن الكرامة المتساوية أو إقرارها. ويعني هذا،
كما هو الحال في أوروبا، أن تصبح كل لغة سيدة و
ملك في جزء من التراث الأوروبي، صامدة لها وبهوية
أنثى برسطها مسارا في حدود ذلك التراث ويعرف
عن انصاف تراثي الملعوب أن سبعا لحنه أمر فسرت في
كل محادثات تكسر الحجة في انطواء الترابي في كونه
الموسيقية التي وضع الانقراض التاريخي لعدة الي برسط
لها هوية جماعة معبسة يمكن أن تعكس عدل لقرون
حين لا يكون هناك نصيب فيها. حين يقع اتواصل، فإن
اللعنة الأصعب ترون تدريجيا لصالح اللغات الأقوى
تتفق هذا مع قانون من حدود شاطئ بأن اللغة سادته
اص (11) ومن ثمَّ يحصل الفهم في يؤكد أن

توفر نظام ترابي لعوي لكل اللغات الرسمية في الاتحاد الأوروبي، على سبيل المثال، هو الحد الأدنى لما هو مطلوب لتحقيق العدالة اللغوية أو الكرامة المتساوية بين اللغات. يعطي كل ذلك مشروعية للنظام الترابي اللغوي في كل البلدان بما فيها البلدان العربية (ص:173).

يعود المؤلف عدّة صفحات للحديث عن الوضع اللغوي في بلده المغرب الذي ليس به علاقة سليمة، ثم يلتفت الفهري بعد ذلك إلى رصيد الفكر الغربي حول قضية العدالة في المجتمعات البشرية فيعرض إلى نظرية جون رولر John Rawls وأمارتاسين Amartisa Sen والبيسوف الكندي جيرال كوهي Gerald Cohen وغيرهم.

يختم صاحب الكتاب الفصل الثالث بملاحظات غير إيجابية حول وضع اللغة العربية في الوطن العربي. فهي لغة ليست سيدة أو ملكة على أرضها. في المغرب العربي، لغة فقيرة، لغة متهمسة، لغة لا تملك صوتها، لغة لا تملك قوتها، لغة لا تملك مكانتها (ص:201).

يتكون الفصل الرابع من 44 ص يطرح فيها المؤلف موضوعين رئيسيين ألا وهما مسألة الثقافة وعلاقتها بالحصارة، من جهة، ومسألة تطور اللغة العربية وتراجعها في المجتمعات العربية منذ الفتحوات الإسلامية إلى يومنا هذا، من جهة ثانية.

يقوم صاحب الكتاب بمجرد طويل للنظريات الفكرية الغربية المعاصرة على الخصوص وفي طليعتها نظريات سامويل هنتنجتون وفوكاياما وبرسر Parsons وجيرتز Geertz التي تركز مقولاتها على أهمية الثقافة في تشكيل الحضارات (ص: 206 - 207). يبرز الفهري ثلاثة مآخذ على النظريات الثقافية :

1. تجاهل تلك النظريات السيوروات التاريخية الخاصة للحضارات.

2. إن قصة صراع الحضارات عد هنتنجتون تغفر على تنوع الروى والتجارب والأمور الخلافية بين المسلمين، مثلا.

3. يهمل هنتنجتون مجالات التضامن والمرونة التي توحد بين المسلمين وغير المسلمين والتي تحلل جماعات سياسية متنوعة تتعايش بتبادل الأفكار والممارسات.

في حديثه عن الحضارات يحدّد هنتنجتون سبع حضارات هي : الصينية واليابانية والهندية والإسلامية والأرثوذكسية والغربية والأمريكية الجنوب وود تمثل إفريقيا حضارة بعينها حضارة ثامنة. تفد ليرا ويدن Lisa Wedeen نظرية تصادم الحضارات لدى هنتنجتون لأنها تفترض سمات حتمية وتغفل السيوروات التدرجية وتأثيرات الأفكار الأخرى، وكذلك تنوع المجتمعية ومساهمة الأفراد والجماعات في تحديد معالم الهوية (ص:228).

يحدّد الفهري في ص 44 عرض وندش نظرية صدام الحضارات. حادثة من الإسلام والمغرب، أي وضع اللغة العربية في العالم العربي. فيتحذّر عن ثلاث فترات هامة في تاريخ اللغة العربية(1) الفترة الذهبية تمتد من منتصف القرن الثاني الهجري إلى منتصف القرن الذي يليه، أي في عهدي هارون الرشيد والمأمون على الخصوص الذي أسس بيت الحكمة(2) فترة النهضة الحديثة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ميلاديا(3). الفترة المعاصرة التي تشمل القرنين عشرين والحادي والعشرين.

سبرت أمتته دعوية في مسيرة اللغة العربية بأثره معرقاتها وبنائها وأساليبها لكي تعتبر أساسا عن ثقافة عالمية أصبحت بالفعل ثقافة العصر. فمزجت اللغة العربية بين علوم الدين والفلسفة والعلوم الطبيعية. بما في ذلك الرياضيات والملك والجغرافيا ولغة الحياة إلى حد ما. تجاوزت هذه اللغة عربية البدو الأقحاح

المتشبهة بعلامات الإعراب. عُرِفَ عن هارون الرشيد أنه كان يفصل لغة الحاة وتحرير اللغة من اللحن فسلعت الزعرة إلى الصماء أوجها في عهده. أما في نهاية القرن الثالث الهجري فقد بدأت اللغة العربية الفصحى تفقد المواقع لصالح صيغ لغوية غير فصحى انتشرت حتى في الدوائر العليا. وهكذا ظهرت لغة وسيطة حلّت محلّ الفصحى (ص 234).

تساعد هذه المقارنة الاقتصادية المحفظين اللغويين على اتخاذ القرار بصدد ما يجب القيام به وكيف يثير المؤلف في هذا السياق الاقتصادي للغات مسألة التعدد اللغوي وتكاليفها المالية كما هو الحال في الاتحاد الأوروبي وكندا (ص 259). وتماشيا مع التقارير عن مستقبل اللغات والنظم اللغوي المستطر، فإن العولمة ستقود إلى أكثر من قطب لغوي مع منتصف هذا القرن (2050) يتمثل في : الصينية والهندي الأردو والانكليزية والاسبانية والعربية الأمازيغية الذي يجعل الفرنسية تفقد مكانها ضمن اللغات الكبرى (ص 261)

خاتمة:

بالرغم من هذه النقص، معرفتي بدتي بتقديم
الكتاب عن النسخة المعونة في المجموعات، فإن سا
ثلاث ملاحظات أساسية لنسج محتوى الكتاب

1- أن عنوان الكتاب غير دقيق فهو يتحدث أكثر
عن موضوع لغة في غير عالم العربي، من ناحية،
وبشكل، من ناحية أخرى، على المغرب لأقصى من
عصر عربي

2- لم يقدم حواشي مفاهيم من كتابه عبد
مفتحه بوضع لغة لغرية في نده، وكذا يعرف،
وخصوصاً في مقدمته جديدة شري معروفة ويدفع بها
إلى الأمام.

3- لا يتحاصر المؤلف على تسمية الأشياء بأسمائها
عند ... للخبث الفرنكوفونية في المغرب، فهو لا
يذكر ... ولا مشتقاتها بوصف لمواضع
وتسميات ... لهؤلاء، ونحن نذكر أن ذلك هو
جهد ... من ... من ... لا ...
... من تلك الناحية لل ...

ينبغي الاستفادة من مباحث التحليل والتخطيط الحديثة

لأوضاع المغرب ويعتبرها ما في ذلك من ...
للمجتمع والناسه والاقتصاديه والبريه والتخطيط
المعروف نج ... ويعتبر المعجم فوق نوسان بشر اللغة
ويعتبر لغة الاستعداد والندوة في مختلف لأشكال
ونوسان لأعلام، تحديثه دور حيوي في مسيرة اللغة
عربية يؤكد صاحب الكتاب أن حينئذ لغة عربية لا
تتم سياسة لغوية واضحة المعجم مغربة بحقه لغوية
سكان جديدة فوندا، وسجلها، ويخصص المؤلف أي
تكون أن معركة لغة العربية من أجل الله، ولغة
تتطلب استنهاضاً شاملاً ومكثفاً لكل المواطنين العرب
والمسلمين.

وبالإضافة إلى ذلك، فلا يتضح أي مشروع تحسّر
لوضع اللغة دون مرجعية علمية تثير ...
...
...
... (ص 11)

- صدر الكتاب عن دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013.

بين آراء الإمام الغزالي والقديس أوغسطين

يوسف الشاروني / كاتب ومفكر، مصر

ووصلت كل من الدعوتين إلى مرحلة من مراحل نضجها بحيث تحتاج إلى
 ١٣٠ يومًا من أجل أن يولد عصفور جديد. وتوفي عام ٤٥٠ هـ ،
 وتوفي عام ٥٠٥ هـ .

عنه من قبل ان تصف ان يورخ كل مفكر لنفسه، وان يكون هذا
المصنف هو الذي تم حياته من احصائيه، حتى يعتبر
منه في هذا العالم الذي يورثه غير كل من المفكرين في هذا
العالم من بعده، وهذا هو ما من حياته لثبت الى حله اليقين
بالدعوة التي نصب نفسه مدافعا عنها، وقد كتب القديس أوغسطين اعترافاته
وهو في السادسة والأربعين، كما كتب الغرالي المتخذ من الضلال، وهو
في الخمسين بالحساب الهجري

أزمة روحية :

وعند مر كل من فكرس دارمة عنه في الوصول إلى مرحلة البص، وتطلبت هذه الأزمة العزلة وإدامة الفكر، فزى القديس أوغسطين يقصد الريف مع بعض الأصدقاء حيث أمضوا بضعة أشهر في عزلة وهدوء وهم يفكرون ويبحثون، وذات يوم خرج أوغسطين إلى الحديقة وهو في صراع عيب مع أهوائه، وإذا بصوت صبي أو صبية يقني في الجيرة ويكرر القول (جدة جدة) حينئذ لم يصد عنه، فتناول رسائل القديس بولس، وكانت على مقربة منه، وفتحها اتفاقاً، فإذا الأهواء تسكن، وإذا قلبه يفيض

■ قيمة الغزالي كمفكر أنه

أحد كبار المعبرين عن الفكر الإسلامي، كما كان من قبله القديس أوغسطين أحد كبار المعبرين عن الفكر المسيحي، ولما كان المفهوم الفكري للديانتين يكاد يكون متشابهاً - بغض النظر عن التفاصيل المعبرة عن هذا المفهوم - فقد تشابه هذان المفكران أكثر مما اختلفا (١).

فَنَحْنُ نَلَاظُ أَنْ كَلَّا مِنْ

الرجلين قد ظهر بعد أربعة قرون
من نشأة الدعوة التي قدر لها
أن يكون المعبر عنها، وكأنما

نورا واطمئنا، فوضع نفسه بين يدي الله بلا تحفظ ولا رجعة (2)

لا ركة فيها من غير محذور شك، بعد عرق
عن عدم ما يوجب من محذور شك، وكذا
شأنه من لا حد من شأنه، بل اتفاق حول أكثر هذه
مسائل، كالحدود والمحذور شك، شأنه عند
عقوبة من قبل صواب، فلهذا من كذا لا يعرض
لغيره، بل هو من قبله، فلهذا من قبله، فلهذا
حذركم، فلهذا من قبله، فلهذا من قبله، فلهذا
فمن قبله، فلهذا من قبله، فلهذا من قبله، فلهذا
فلهذا من قبله، فلهذا من قبله، فلهذا من قبله، فلهذا
وتعريف لفظة الحكمة.

يخلص من هذا جميعه إلى أن التشابه الموجود لدى
شكلا من أمثلة الحفظ والبناء على ما
يرجع إلى كونهما متماثلين في
البنية والبناء على ما

[illegible]

لقد تم من مؤلفه : دة عي' ذاب مقدم بقوله
 " بعد على لاجل : لأنا مسجحة لأه لشرا
 مسجحة في شه : لإحلامي صوب حاشية باقون
 وحوادث للسيد المصم⁽¹⁹⁾.

كما يقول تاج الدين السبكي - إلى رد قرية الفلاسفة
أخوه من صدد - صاحب سمعة، وفخر من حداثته
على قطرات الماء (20) فقد هاله أن المتفلسفين المسلمين
وخاصة بقدره من صدد قد تركوا أنفسهم
يقول - اغتراروا بعقولهم، فليس بين يديهم ربه
وتناقصها في ما يتعلق بالإيجاب، "ثبت سكت من
غلواته من يظن أن التحمل بالكفر تقليد يدل على حسن
رأيه، أو يشعر بفطنته وذكائه" (21)، بل إنه أراد أن يبرز
الثقة من الفلاسفة المسلمين وبثه من خسر اعتقادهم
فيهم فظن أن مسالكهم "تقية عن التناقض بين وجوه
نهايتهم" (22).

وهذا هو ما دفع فيلسوف آخر جاء بعد وفاة الغزالي
بخمسة عشر عاماً - هو ابن رشد (1126 - 1198م) -
في دعوة حجة إسلامية في كتبه "تهافت المتكلمين"،
وحيث أنه جاهد أن يصيق الهوة التي وسعها الغزالي
في المنهج الفلسفي، فوضح أن الواقع عندنا
ليس كما هو عليه، بل هو ما ينبغي أن يكون، وهذا
هو ما كان عليه في ذلك الوقت.

الإغليل. لكن هذا الاختلاف هو في التفاصيل بين
المعتدلين، أما حين يتعلق الأمر بموقف العقيدة الدينية
- مسيحية كانت أو إسلامية - من الفلسفة في المشكلات
العكرية العامة، فإن وجوه الخلاف تتضاد ووجوه الشبه
بين معاليم التفكيرين تزداد.

والاختلاف الأساسي بين المفكرين فيما نرى هو أن
أوغسطين كان يناقش فلسفة الإغريق مباشرة، ومعرفة
بهم إنما تمت عن طريق ما نقل عنهم إلى اللاتينية على يد
مترجمين أكثر مما هو على يد فلاسفة، لهذا فقد كان أهدأ
من الغزالي في مناقشاته، بل لقد عد أول فيلسوف من
فلاسفة العصر المدرسي، أما الغزالي فإلى جانب اطلاعه
على ما نقله المترجمون السرياني خاصة من الفلاسفة
اليونانيين فإنه جاء بعد ظهور فلاسفة إسلاميين مثل
الغزالي وابن سينا ممن تأثروا بهذا الفكر اليوناني المقول
ثم صيغوه بفكرهم، حتى لقد عد مجيء الغزالي نهاية
الفلسفة في الشرق الإسلامي. وهذا هو ما كان عليه
في يد من بعده فلاسفة الإسلام، وهذا هو ما كان عليه
الفلسفات - ومن مسلمين بالذات - من طرأ بعده
والإيد، فظهر كتاب "تهافت الفلاسفة" الذي

الهوامش والأحاديث

- 1) في كتاب مؤلفات الغزالي لعبد الرحمن بدوي إشارة إلى وجود كتاب بالألمانية تأليف H. Frich موضوعه مقارنة المقدس من الصلوات بغيرها من الفلاسفة أوغسطين (القاهرة، المجلس الأعلى للعلوم، 1961، ص 204).
- 2) E. R. Pusing The Confessions Of St Augustine, p. 214.
- 3) عبد الله يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، القاهرة، دار الكتاب المصري، 1946.
- 4) لا - ج - دي بور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده، القاهرة، مطبعة - ج - دي بور، 1940، صفحة 211.
- 5) عبد. من لصلال، محقق الدكتور عبد الحليم محمود، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1976، صفحات 128.
- 6) عبد. من لصلال، صفحة 11.
- 7) تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ليوسف كرم، صفحة 11.
- 8) المقدس من الصلوات، صفحة 188.

الشخصية الفلسطينية

في روايات عبد الرحمان مجيد الربيعي

سليم النجار / كاتب فلسطين

رواية الربيعي التي تسعى للحفاظ على طهرتها وصرامة التراكيب،
حماليات النقي ودفعها لتطورات الاجتماعية والأدبية (1).

في «الأفكار العديدة» قد جمعت حولها أكثر من روايات عربي،
من طر مشدداً على «حملات النقي» وسائل تعريفية تصل أحياناً إلى
الدرجة التي تجعل من الشخصية الشخصية في
الرواية، وهو ما قد يفسر بعضاً من شخصيته
والنقطة في حدود الأدب»

■ عتبات ما قبل الرواية:

إذا كانت المقارنة بين
الشخصية الفلسطينية والقضية
الفلسطينية في روايات عبد
الرحمن مجيد الربيعي، تنتج
أشراً توليدياً، فالشخصية بهذا
المعنى يجعل من صياغتها
روائياً، إشكالية ما بين النص
والرؤيا، أما لاعتبارات اختلاف
المهاد الثقافي للروائي أو
لدواعي العلاقة بالمناخ الثقافي
السياسي، وهذا ما يفسر الجدل
الدائم حول اضطراب الشخصية
الفلسطينية أو تحويلها إلى
سلطة رمزية لمواجهة ثوابت

صحيح «إنه» لا توجد قراءة أخيرة ومطلقة وإن لكل عصر قراءته، أي
أن هناك استجابات كثيرة للنص» (2)، ويمتزج هذا الطرح مع طابع النقي
عربي، الذي يروج من بعده، وسلاحه، وجد ما يفسر لأحدى
في تقديم الشخصية الفلسطينية، في تكراره الخطاب حول فلسطين، لذا
تصبح فلسطين دلالة رمزية للشخصية الفلسطينية

إن نظرة متأنية تدعونا إلى التريث قبل إطلاق أية إجابة، ذلك لأن الربيعي
خلق مفاة معقولة بين الشخصية وفلسطين، وإن كانت فلسطين في ذاكرة
شخصية انفسية في وصفها، حيث سيرة حمة انفسية، معنى
لا يوجد تحديد نظري ومعرفي لكيفية تحقيق هذا الحلم، وبقيت فلسطين
متخيلاً قائماً على واقع تاريخي، والتاريخ هنا حاضر في رؤية الشخصية،
ويبقى الروائي مصرّاً على كتم صوته، وتعامل مع الريح على أنه مسلمة

الذي يتحدث به الناس في مواقع تجاربهم» (٥)، غير أن مقياس الحداثة الروائية ركز على الفرق بين اللغة الروائية واللغة غير الروائية، والربيعي قدم تعريفاً للغة الروائية في روايته «هناك في فج الرياح» (٦)، حين قال: «حياة حسان باللمحة المعروفة التي يجذب أبو شاهين البطيخ بها فقد كَوْن أسرة عندما كانت غزاة تابعة للإدارة المصرية قبل حزيران 19٦٧ واحتلال الإسرائيليين لها، وكانت زوجته مصرية وله منها أبناء في الجامعة الآن» (٧).

وإذا كانت الرواية تجاوزاً للطواهر ومواضيع للحقيقة، فإن على اللغة أن تحيد عن معانيها العادية فإن لغة الرواية هي لغة الإشارة في حين إن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، وهذا ما سعى إليه الربيعي في مجمل رواياته «هناك في فج الرياح» وليس بالمقطع السردى السابق، حيث تبرز رؤيته في اللغة، فالمشكلة ليست في اللغة بل في النص الروائي، بل العملية الجوهرية تكمن في النص الروائي، حالة الوضوح إلى حال الإشارة، ليس في اللغة بل في النص الروائي، أول ماواجه في بداية تشكيكه، وإلتصامه، -خروجاً عن مألوف الرواية العربية- مسألة اللغة عندما اصطدم بقوانينها المتوارثة وتقاليد المستقرة في مسار القول، ابتداءً من الشعر، وليس انتهاءً بالمقامات، لذا بدأ الكتاب العرب ومنهم الربيعي، البحث عن لغة جديدة بوصفها لغة لازمة وظيفتها الخلق، أي أنها لغة تكفي بذاتها، وبمعاصرها تبنى عالماً روائياً جديداً لم تعهده من قبل، هذا من جهة ومن جهة أخرى، تكمن وظيفتها في الإشارة، فهي لغة لاتنبوح ولا تصرّح، لغة العموض والتأويل، أي أن وظيفة الرواية هي الخلق لا التعبير، وإذا كانت اللغة هي «مكن الوجود» على حد تعبير «هيدغر» فإنها افتتحت على الوجود، بها يرتحل الإنسان من العجمة إلى الفصاحة، ومن المألوف إلى الجمالي ومن الدال إلى المدلول، وبها يفدو النص الروائي افتتاحاً على

ويبدو لي أن تأويل الربيعي للشخصية الفلسطينية قد جرد الاختلاف من طاقته التصويرية، عندما أراد تقريب الشخصية من القصيدة، إذ لم يعد للإجاء والتشبيث والبنية المحيطة، وجود في تأويله، وإن إشارة اللغة الروائية لاتتفي وجود تصور واضح به في نصه، لكنه قد تناسب ومفهوم الاختلاف الذي يدور في أسفله على تحديد معنى، والشخصية لنفسه، حيث يفرض ضرورة من نفس. وإن كانت الدلالة الرمزية تجمع الطرفين، وتجلو بمعنى لكلمة «فلسطين» المقصود الشخصية ومع ومحدد، يسما «فلسطين» مكان محدد المعالم جغرافياً، وذات قضاء محدد أيضاً، ويتنازع الربيعي في نصه الروائي إلى الشخصية وقضاياها، وجعل المكان الجغرافي خلفية لفضاء الشخصية، وتبقى «فلسطين» في جميع الحالات سمة الشخصية لنفسه. وهذا هو دور الشخصية الفلسطينية في رؤيته للشخصية الفلسطينية

الربيعي بين فلسطين وإشخصية الفلسطينية

تتوكل التأويل كنقطة مركزية تتصل بالمقاربات النقدية الجديدة، بل تنطلق من هذه المقاربات وتتفرع عنه كقرارات لمستويات النص الروائي، لسببين، أولهما: إن اللغة هي رحم مخبر النص الروائي، فهي ممارسات نصية متعددة ولا نهائية، ومن خلالها وبها تعددت طرائق البحث عن حداثة روائية متميزة ومعايرة، وهذه اللغة تحولت إلى حفل التأويل بتصاعد «آل» التعريف في بناء النص، إذ كلما اتسعت تجربة الروائي المعاصر أخذت «آل» التعريف تحفر في النص، معية إلى الألفاظ التي تداولتها الألسن روح الجدة، حتى اللغة اليومية صارت مادة جمالية يجلد بها الروائي نصه.

وهذا ما كان بالفعل وما أكد عليه إليوت: «فمن الكلام

ولا تقتصر على احزاب دة ، الا عيدا يستفد من
تلا السؤال، هل إشكالية الرواية العربية عندما تناول
فلسطين، موضوع أو شخص - لا في حد
وإنساني هي، إشكالية قديمة حدث - كما قرينة
الرواية، كقول به "هنا قوم عربية، تشكل في بيته
أخوية سياسية عربية؟

[illegible]

[illegible][illegible]

في نفس الشاغل وبعدة حكاية، لأعني الفصح مع
فلسطين. وأنت الفصح مع هو عادة، لاستبدال
شخصية فلسطينية مفتوحة على كل احتمالات
الإنسانية ذات تعدي سياسي. فلسطين ذات
قدرة على استيعاب شخصية فلسطينية صغيرة. لذا فاقول
أن سبب رؤية حكاية في "ريح" هو أولاً سؤال
عكس نفسه شعباً على سطح حصة. ولأنني بدلاً
من الحصة، على قاعدة خد سبور، تصبح علاقة رؤية
فلسطينية فلسطين. ثم عدة بعدة يحول ما يمكن أن
يحدث. رؤية التي حكاية حكاية حصة فلسطيني.
مسألة كان حكاية في موضع الاستعداد والاعتماد. وبعد
دلالة لاجد على شخص حكاية، وكان حصة
أصغر أو مركب عود وفتوحات شعبية. بحيث
تحدد قيمة العمل الروائي، لا بما يأخذه من فلسطين،

رحيل الشخصية الفلسطينية إلى مائة
حده

لغة إشارات حقيقية لتحولات حقيقية، للشخصية الفلسطينية، في هذا المتعطف التاريخي الذي رصد به الربيعي في روايته «هناك في صبح الربيع» الذي نمر به المرحلة وتمر به تلك الشخصية، ولكنها إشارات لانتشير بوضوح إلى تلك التحولات، لأن شروط الوضوح مائزلة غير ناضجة وغير مستقرة، إذ ما تزال تحكم بها طقوس مسئلة من بعض زوايا الماضي وآمسية، لأبد من التحرر منها.

تغدي معارك الصراع الاجتماعي والسياسي، ويات الواقع العربي مسرحاً لها، وعلى بعد من تجليات الإنسان، هكذا صور الروائي خاتمة الرحيل باتجاه المتاهة : «تقدم بحوي وشد على يدي، جمعتهما بين يديه، قتل أصابعي وجبني دون أن يتنطق بكلمة، ثم صافح «إيمان» المتجهة وقلها على جبينها، ولم يتنطق بسأى كلمة أيضاً، بعد ذلك تراجع خطوات للوراء ثم استدار منسحباً، ومضى دون أن يلتفت وغاب بين المسافرين والمودعين» (24)

الهوامش والإحالات

- 1- علامات في النقد - المجلد العاشر ص 37، «مجيد النظرية وتقويض الإجراء» ص 26 عام 2000
- 2- 1992
- 3- فرديناند دو سوسير «دروس في الأسس العامة» ت. صالح المرهادي - محمد الشاويش - محمد عجيبة - تونس وليبيا - الدار المعرفة للكتاب 1996 ص 110
- 4 - مصدر سبق ذكره ص 211
- 5 - شرح شعور الذهب - ص 110
- 6- هناك في صبح الربيع - ص 110
- 7 - مصدر سبق ذكره
- 8- مصدر سبق ذكره ص 21
- 9- مصدر سبق ذكره ص 11
- 10 - مصدر سبق ذكره ص 19
- 11 - مصدر سبق ذكره ص 60
- 12 - خمسة، المعاصر وعطرة لعوية في العفل والدولة - علي حرب ص 6 دار المعرفة 1981
- 13 - دلائل الإحصاد - عبد القادر المرحاني - دار المعرفة ص 66 - 1981
- 14 - مصدر سبق ذكره ص 44
- 15 - أسرار البلاغة - عبد القادر المرحاني ص 10 - دار المعرفة - بيروت 1981
- 16 - مصدر سبق ذكره ص 2
- 17 - مصدر سبق ذكره ص 9
- 18 - مصدر سبق ذكره ص 211
- 19 - مرجع حبيب بن محمد - ص 110
- 20 - دراسة في نظرية الأنواع الأدبية د. حيري دومة مراجعة ميد البحراوي - ط 1 1977 دار شريقات القاهرة ص 81
- 21 - مصدر سبق ذكره ص 1
- 22 - مصدر سبق ذكره ص 11
- 23 - مصدر سبق ذكره ص 11
- 24 - مصدر سبق ذكره ص 211

والمتمكّن جمع (أغنيائي) استعصى على الحدّ والوصف
 وهاضت دلالاته على العدّ فتاب الشعر، بالترديد
 والتوازي، بينه وبين ما تعلق به:

أغنيائي / من ... و ...

و ...

من ...

من ...

أغنيائي هسهات الشغب الحالم

زفرات البلبل الصداح

حلم العريان

أغنيائي حلم المسبب

سباتي من دموع الأجنى - الطفل ... وصيحات

الز

كسوم في خطّ التصال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

حين كان الحلم خزا... ومياها... وستابل

من شقوق هي للعامل دفع

وسطور حطّها الكدح على أهد تناضل (ص14)

يحري الخطاب من حيث الوزن، في هذه القصيدة،
 عبي وزن الزمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن x) ولكن
 الألف هو أن الشاعر يعمد إلى الخروج عن بناء
 التقليدي (صدر وعحر) إلى نوع آخر من البناء
 أبيانه طولا وقصرا. هناك التشكيبة السابعة، السادسة
 والثلاثية.

أغنيائي من سنا الكدح وأصوات المعاول /

واعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

من دموع الشرد الأيتام استلهم الحاني... وشعري

واعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

من طوى العقول... من طيف الساحل / فاعلاتن /

فاعلاتن / فاعلاتن

بل إننا قد نجد ما دونه، وهذا يعني أن زهاء
 تعارس حزينتها في بناء سكنها الزمري...
 فهي التي تختار طرائق تشكيله...
 ...

الذي وقفنا عنده، تراهي لنا طهرت. الأولى سكنة
 إيقاعية تتعلق بالصيغة الشعرية وقيمة التصرف فيها
 باللباس والسواد. فالقصيدة...
 ثلاث نحيبات. وقد تكررت كلمة أغنيائي وهي عنوان
 القصيدة، أربع مرّات أي في رأس كلّ مطلع.

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

سباتي عن فلسطين سؤال

التصدير إلى العملية التي ضرب فيها الضحايا سنة
(1980) (الزمل)

أصدقاء الشمس، كتم بذرة تُخصب

في حقل التضال

أملًا شق بلب العصف والارهاب يحنوه الضياء

أصدقاء الشمس: رغم القهر والتعذيب كنتم

شوكًا للاحتلال

فتحت من الأعماق يا رمز الفداء

من فؤاد «الأم»

حصري، حسنة

لمسطين العروبة (ص:34)

إن نبرة الخطابة عالية في هذا المقطع، وحظ الشعر
فيه قليل. ورغم ذلك تظل الشمس دالًّا يخفف من
ثقل النص. يسبح على بلاغة مكانية توحد أطراف
المقطع. لا جدال في هذا. وهذا المعنى يصح الشمس
التي هي رمز الحياة والاستسلام وفوق الاحتلال
التي هي رمز الشمس والحرارة والحرارة من الليل
التي هي رمز الشمس والحرارة والحرارة من الليل
التي هي رمز الشمس والحرارة والحرارة من الليل

قلب الظلام

إن الأمكنة كلها في ديوان «كلمات للحب
والوطن» تنتظر ساعة الخروج من زمن طحلي يقتل
فيها الإحساس بالحياة ويحول أهلها إلى عبيد للوجع
والحرمان والإذلال. يقول ابن نصيب في «خطوط
معوجة

على بوابة زمن الضمت» (المقارب)

أنا الانتظار

أنا صوت جهمرة الفقراء

أنا حلمهم، والأكثر التي رُفعت للسماء

وأقسم أي سائر سنبلة العشق قرب «الرباط»

ليسقيها الدفق ماء «الفرات»

والعناء. متصادي الأصوات متحركة وساكنة (المعاول
/ المناجل / سنايل / النخيل / هديل // حذاء / غناء
/ نداء // زبوت / قعوق / تموز / ...) وتتصدر
الصور (من دموع الشرذ الأيتام / تأتي الشرذ الأيتام.
شيئا ونساء / من طوى العقال / من طيف المناجل /
حلم العريان: ثوب وقميص... وسراويل جميلة. .

وحذاء / من شقوق الأرض أنغامي غناء) والجامع بين
هذه وتلك هو الحب بقده الشاعر من ذاته فينظم به
المتباعد المتنافر لأنّ الخلقية التي توجه القول الشعري
هي الالتزام بالإنسان غرضًا لا بالمعنى الشعري القديم
وإنما بمعنى (المركز - Le thème) الذي يستقطب كل
شيء وكل دلالة. فـ «الأنا» في شعر مهدي بن نصيب
ليس «أنا» الكوجيتو الديكارتي وإنما هو «أنا الحالم
أحلام بقطعة» لا أحلام نوم فتلك أحلام دون ذوات (4)
أما الأحلام التي تتم بها الكتابة، فإنّ دواتها حاضرة
فيها. فالحالم البقطة حاضر في تأملاته. وحسن عبيد
تترك. لدينا تلك الأحلام انطباعًا بالهروب خارج
واقع. خارج الزمن والملك. لا لـ «أنا»
هو الذي يصيب، هو بمعناه ودون «أنا»
«أنا» معني في ما ذهب إليه (Bakhtin) الذي
الذي ابتدع للمكاتب - الحالم «كوجيتو» أنا أحلم، إذن
العالم موجود كما أحلمه (أحلم به) (5) وما يحلم به ابن
نصيب هو الإنساني الذي يتجاوز الوطني والقومي

ويبدأ الإنساني من الذات وهي تفتح على ذاتها
في حالاتها المختلفة أو حالاتها اللانهائية التي لا تقبل
التنميط. وقد يكفي النظر في المعاجم المهمة في هذا
الديوان لتقف على أنّ قصيدة ابن نصيب مجرة دلالات
ومسبغ وجوه وأصوات ونصوص أخرى. فـ «دوز»
وفلسطين والتيل والرباط والفرات وتونس الخضراء
والقرية والخليل في الأرض المحتلة... مرايا متناظرة
تشق منها الذات حلمها بخلاص جماعي من الفقر
والبؤس والحصاصة والمهانة والاحتلال. يقول في
قصيدة بعنوان «تحية إلى أبطال الخليل» مشيرًا في

فياكل من حبها الأشقياء (ص13)

ويقول في قصيدة «كلمات للحب والوطن» في خطاب تتداخل فيه الفصحى والدارجة في نبرة تطفح بالأسى والشجن (المتدارك)

-وأحكي لك عن حياتي

(ها نا اخدنا الشاطي ونشطنا

تركنا مصالح بيتنا وفرص

الشاطي انطعنا له

والفقر موسى الذبح للرجال

كل يوم نصبح متخبيع الباله

ولو كان قلنا م الشعب موتنا

ينز علي الشاف زي أعياله

ويقول: موش من ناصح خاين وطنه) (- (ص24)

أيا وطني .

وطى الكادحين

ورحل في حصرة من عبوت . . .

مؤيدي على كفت أرعق . . .

وشعري غناه الرفاق

وحرقي مراسي الحنين (ص24)

وللمزمن الطحلي الذي تمت الإشارة إليه سابقا وجوه

عدها الشاعر وكشف ما فيها من فظاعة ومشاعة وإهدار

لكرامة الإنسان . يقول في قصيدة «الوجه الآخر» واصفا

جحافل الجياع والحفاة والعراة ينتظرون ما سيأتي به

القطار: (الرجز)

يا زمن «الحقاس» و«القبال» و«المارقري»

(1) المقطع للشاعر الشعبي بلقاسم بن نصير

يا زمن المحن

هذي جحافل العراة والحفاة والجياع

تنتظر الرغيف

سهر الفجر

أسمعه

أسمعه

في ساعة الجدار

(...) ترتجف الأفئدة الحريه

ترتفع الأصوات كي تبذل السكبه

(...)

هل وصل القطار

هل حمل «العريه»؟

«هذي يلوزه قمقومه

هذا صباط خشين»

تفرقوا... تفرقوا يا «كمشة الهمال»

يد جحفل الأغام والأبقار وال... جياع

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

يا حلقه... حلقه

3 - خاتمة

إن القصيدة في «كلمات للحب والوطن» تنزع نزوعا

واضحا إلى الإفهام . فهي قريبة في إشاراتها بسيطة

ويحتضن المختلف والمتعدد... ونزل بالقصيدة
من سماء الأساطير والاستعارات الموسعة المتعاقبة،
والتخيل الذي يدعي فيه الشاعر دعوة لاسيس إلى
تحصيلها كما يقول المرحلي... إلى طين اليومي
المألوف.

في معجمها. ولكنها حريئة بما أدخلته في بنائها من
أصوات أخرى تبدو قلقة في مواطنها غير أن قلقها أتاح
لنا رؤية الواقع في مظاهره البسيطة التي قد تحجبها العادة
والتكرار. وقد ظل ابن نصيب وقتاً لمعاني الالتزام في
معناه الإنساني الذي يتسع إلى السؤال والحيرة والقلق

الهوامش والإحالات

- (1) Andre Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, 1996, ps 283-284
- (2) Ibid p 283
- (3) Jean-Paul Sartre, Qu'est ce que la litterature, Folio-essais, Gallimard, 2003, ps 22-23, 24, 25, 26, 27, 28
- (4) محمد صلح بن عمر - صمد - مع الأدب التونسي لتحدث والمعاصر (تأليف جماعي) ست حكمة، بوس 1993، ص 191-190
- (5) Julia Kristeva, Semiotike, Romanica, Paris Seuil, 1969, ps 197-98
- (6) Gaston Bachelard, la poetique, L'Arche, 1960, p 126
- (7) Ibid p129
- (8) Ibid p136

(2) العنوان : باب يفتح على أبواب

سَمِ نَحْرُ الْمَاءِ حَبْلٌ عَوَّالٌ أَحَدُهُ قَبْضُ صَاحِبِهِ
يَصْلِقُهُ عَلَى كَعْبَيْ مَجْمُوعَةٍ مُشْتَمِلَةٍ عَلَى نَحْوِ مِائَةِ
أَلْفِ كِتَابٍ كَثِيرِينَ - وَأَمَّا حَبْلُ عَمَلٍ أَحَدُهُ ٩ حِجَابُهُ
أَلْفَانِ مِائَتَيْنِ ٩ وَهُوَ عَمَلٌ يَقْبُضُ بِهِ حَاجِبُ أَحَدِ
عَشْرَةِ أَفْصُوحَةٍ هِيَ نَحْوُ مِائَةٍ وَخَمْسِينَ
أَحَدَةً ٩ وَبَعْدَ وَجْهِهِ صَعِيرُهُ حِكْمَةٌ تَحْيِي سَعِيدٍ
مَوَالٍ ٩ أَحَدُهُ أَرْبَعٌ ٩ بَيْنَ الْعَقِيدِ الْمُخْطَفِ عَلَى
أَسْرِ يَضْحَكُهُ سَعِيرُهُ صَدَقَ فِي بَعْدِهِ صَبَّ
وَصَرَفَ وَهَلَبَ - عَمَلًا سَبْعِينَ يَوْمًا.

[illegible]

وعلى هذا الأساس يد العوان في مجموعة النساء
حقيق شهادته المعنوية بالمثل القوي بل هو متساو به
في غير التنازل أو تأثيره فحقة، يحو نحو استجابة
والإنهاء لا الصراحة والمكشدة وبما هذا ما أصغر

بمقتضى قصيدته كما حذرت بناد عربون اعتماد على
مدونة قصيدته تصبح مدونة الأندلس هي
تقلد من فترة شعراء الأندلس في تونس
بأنور هذه المدونة وهذه الأسس الحديثة لتأصيله
من خلال أعين الكتب شعبيات أو من يسمونه
بأروى عليه "أندلس شعري" وهي جيل حلال
عصرنا هو شاعريه - موع شعبي عن الحاضر
في نداءه في وحدته ولكن راحة شاعريه - جميعه
بأن مدونه شعريه مبركة في تونس في حداثه
والعجيب والرغبة في كشف أحوال الحياة الجديدة من
حلال تصوير أغوار النفس الذاتية العميقة بعيدا عن
الحياة والموضوعية. أضف إلى ذلك صهرهم أجناسا
أدبية عديدة جدا في فضاء نص سردي واحد، بقدرا ما
يخلق بؤرة في حداثته ويكشف عذابه النفسية.

وتمسك من خلال ما سبق من
الخاصة من أحسن الأدلة
مع جبل التسمينات قضاء بعد
المدية والحدية والحدية
في نداء واستدعاء
يعرف منى ومخرج من
والشهادة المتسرحي وأنس
الخاصة من صور وأفعى
والدوان (٥).

ويمكن ترتيب مجموعة النصوص على شكل ثمانية
موسيقية «اسم جديد» «حديقة الخريف»
تتميز هذا الجبل، ذات هذه المجموعة متشعبة هذه
الخصائص. لأن النصوص الأربعة هي أربعة
الشعرية هي ترتب في كل النصوص تدب وتصور على
الصحراء حنية ومستعمر من خلال هذا المشهد
على استحضار أثر عند رجب الشعر على سرد في
هذه الألفاظ. و «استعارة» أوجه الشعرية فيها

في ذلك على علاقات التصميم والتجاوز والمعارضة،
إد لا تخفى معارضة بيت المنسي الشهير:

الحبل والنبل والبدء تعرفى

والسيف والرمح والغرقاس والغلم

من خلال البيت المتعود في أقصوصة «بيت
القصيد»

الرقص والرمز والحلواء مطلبها

والخر والكرم والمشماش والهم (14)

وجلي هنا ان المعارضة الشعرية لبيت المتروعد
معارضة فكرية تشي بمرارة الواقع الذي عصف به
المفاهيم وابهارت فيه القيم العربية الأصيلة وتعكس
رفض الكاتبة لاكتساح القيم المتدهورة المبتذلة
سحسح

ب- الانزياح السردى: ويبرز خاصة في تشييب

من لا بد من تتبع درجته، خاصة في قصص
وتحقق هذا التخييل الخاتمة المدهشة ١٤ / ١٤
في أقاصيص إيتام خليل - مثب في سبب
الأقاصيص الممتلئة لقواعد اللعبة السردية المنصبة
القصيرة - عبر تحويل مجرى الأحداث إلى وجهة
جديدة غير متوقعة أو عبر حدث صادم يمهّد له منذ
العتبات الأولى للأقصوصة أو عبر الكشف عن
نقطة سردية تكتنف كامل النص مثل نية التضمين
أو الحزن أو التحيل أو الوهم أو عبر الكشف عن
المهابة الحقيقية للشخصية التي تقابل مع ما مهدت
له عناصر القصة... وإنما تحصل عبر ما يسمى
«الانزياح بالقص» (14) إد لا خاتمة لأقصوصة إيتام
خليل أو قل هي خاتمة مفتوحة لا تعدّ قفلة للنص
بقدر ماهي فتحة أو فتحات تسرب منها شلالات
من الأسئلة تشكل في سؤال واحد وهو: «ثم ماذا
بعد؟» وهذا السؤال في الحقيقة هو منع الإثارة الفكرية

و بحسب أنى مدى هذا الانزياح السردى يسكن سب
معبّر شعري جريئاً ليس سراً سادى في
فحص سبب خبر في كل اتجاه وصوب، فيروز
سبب سبب التوسية الشهيرة (مثل «شولفي
حل») والمسرحة الكوميدي (شاهد مائشش حاجة)
والمرح التجريبي (غسالة النواذر) ويمر على الترامع
الترفيهية (دليلك ملك) ويغرق أبواب الذاكرة الشعبية
وحرفات الجدة المرمية ويغسل بماء القرآن الطهر،
وقد يعمر بعينه لما توصل إليه العلم من اكتشافات باهرة
(الاستنشاح) ومن آلات عجيبة (الحاسوب)، فيؤدي
كل ذلك إلى تزامن المتعاقب وإلى دوران المستقيم
بينابك الحاضر الماصي ويكون في نفس الوقت الآن
وأس وعدا في لحظة سرمدية هي أشبه ما تكون بمنأى
سدة. وإذ يوشك هذا الدوران على الانتهاء يجد ألس
محصى حده الهاوية: هاوية من أسئلة الرعب حب
بها الكاتبة أقصيصه تبدأ في أعماقها قصص أخرى.

وهو يسمّى نمو قرية حدا من أحد أنماط قصيدة
القصيدة، ما كان له لاشراف (14) في عرف سب
خاصة بشعر الترشكي ورامبو (1854-1891) ويقوم
هذا النمط على إعلاء التصنيفات اللغوية: الماصي
والحاضر والمستقبل أو بتجميع الأرمسة والعناصر
المسببة من خصائص سبب سبب سبب سبب في حقه
واحدة أو بالانتقال السريع والفتحي من زمن إلى آخر
ومن مكان إلى آخر فإذا بنا إزاء حركة سريعة لمشاهد
مسببة وسبب سبب مفاهيمها المكانية والزمنية ونلقي
بنا فى دوامة من العناصر المتباعدة، وبذلك يجد
القارئ نفسه متحرراً من وطأة الزمن القاهرة ومتخلصاً
من استبعاد هذا العالم فإذا به في عالم حيالي حلمي هو
لا محالة عالم الشعر.

ومن الأمثلة على هذه الخوازم الغرائية المفتوحة
خاتمة أقصوصة «تخوم» التي تصور لقاء الرجل
صاحب السيارة الفاخرة بالفلاح الفقير الجائع صاحب

القد برزت الحلاق الثرثار بحركة يديها العاتريتين
 بوس الحبي المزدود شه، كلام في محال لند في
 ميجال آخر وهكذا وذلك... انطلقت سيطرة الأجرة
 لوري حديثه وشهره وهط فعلا تمنع فيه اصبع
 الأوامر وحضنو مرادة ساجونته يسم بضر تعري
 من كل الصروح وتفتقر واصبع مصصوح (14) ان
 هذه الفترة أنه ما يكون بقصدته شر مشرفة موهبة لا
 قصدت فحشته حدث وعمر شه بعد ما عصب عنها
 لمحة لكيفية فوصف لمرأة وحبيب الرافق موهبة
 في الحقيقة للكشف عن نفية الراوية المظلمة الكثيرة
 وعن عرتها وجوده وعن رفضه تصاص برب شرار
 انشدي برب المرافع شكلا ومصصوح فسببه لأجوه
 لا مصوي لأرمي وبما تعوي الحديث وتشره، ما
 يجعل الكون مقدودا من لغة التفسير المبتذلة، والظلام
 لا يبره القدر وإيمانه تيره أصابع لاعبة بخواتم تشبه حلي
 امرأة ان... لك يرسم في أفهام مشهد عجائبي
 غير هو من العورات المظلة تلعب في رأس الراوية
 سطة... كل ثقب في صفاقة مساحرة وتحد
 بخدش حياة الأرواح الحساسة ويلقي بأستلة حائرة
 ... لاية والأرجل (15)

وتتخضم أقصوصة «من وحي الباعورة» بنمجار
«الباسكحي» المتكثف، صاحب «الكتاب»
للأدب والعلوم في وجهه المذموم، الذي
يوجه القصد لأحمد بن محمد بن أحمد بن
ومؤامراته، ويكمن هذا الانفجار في خيال الشاعرة
في ذات لغيره، ما وصفه الشاعر في
تدو باعثة مشرعة على الأسئلة من خلالها تطرح قضية
المتكثف ومكره في المجتمع ويشير إلى ثنائية الأدب
ولدهج ومسانة لظهور الأحمالي

أما القصص «أحدية بأربعة وخمسة صغيرة» فتنتهي بوصف السيد الذي ركب بحادث مروءة في سكرة الأجرة. وقد بدأ هذا المشهد الوصفي ظاهرياً في قطعة ندم مع الصبار السردى للأنصوصة. ولكنه يحل في ناصه على عزله المروءة وإحسانه من بعض المعاصر الاجتماعية بل هذا المشهد الوصفي يحل في بعد من أبعاده على حيرة وجودية تغزو الرواية مثلما تغزو المعونات هذا العالم.

يقول المكاتبه نصف المرأة لثروة

ج- **البعد الرمزي الكفائي:** ان الرمز محمل من محامل اللغة الالمانية وهدفه توليده مكتشف تتج بقارئ مدع لتأويل لا تنضب لأن عملية الترميز ليست إلا صهر الأفكار وتكثف للمعنى وإنشاء لحسوس حفية وعلاقات سرية بين قريب هو الكائن الآن وهنا، وبعيد هو ذلك القصي المقصي⁽²¹⁾ وعلى هذا الأساس فقد بدت مجموعة «نسيم حبل» عاده من الرموز، تتفاعل فيما سها لتؤسس مدحا شعريا بنى على المباشرة ويعبرس في شبكة علانصة توحي أكثر مما تصرح وتومي أكثر مما تعبئ، فالناغورة في أقصوصة «من وحي الناعورة»⁽²²⁾ ترمز إلى الأصالة وإلى القيم السامية التي غشيتها قيم الزرع والطعم والصلف الاجتماعي المادي المتوحش،

وقد ساهم هذا التشكيل الطباعي المتنوع في خلق نوع من التناوب البصري أشبه ما يكون بتناوب الإيقاع السمعي على شاكلة ما يلحمه في الشعر الحر، لذلك فإن نظر القارئ لا يسير في حط تنازلي مستقيم بل هو محكوم بنوع من التناوب والدوران. والدوران من أبرز خصائص الشعر الحديث دلاليًا وبصريًا، بل إن «الشعر المرنّي» - وهو نمط شعري حديث - يقوم بالأساس على الإيقاع البصري عبر جملة من المقومات أبرزها توظيف التشكيلات البصرية ورسم الكلمة وشكلها والأحجام والفراغات والفنون الطباعية والتخصيص . وهو في ذلك يستفيد من هندسة الفضاء وثقافة العين والصورة وأعمال الرسامين ويجمع بين بلاغة العلامة الصورية وبلاغة اللغة البينية للصورة الشعرية .

(2) خاتمة الكلمة رسالة لا تموت

قسي أقاصيص ابتسام خليل يمثل عالم من العثر الطيف من بلاغة «حدا في العراء معزولا مقسوم الطيف» من مدني دنت وقت ، فيهاوى حجرا حجرا ذرة ذرة ، نفسا نفسا ، فيغمر إحساس جارف بأننا نعيش في عالم مسلوب الروح يفترق إلى المعنى لأنه فارغ لا قيم فيه ولا مثل . هذا العالم هيكلي أجوف ، صخرة كلما دفعتها نحو قمة الجبل تنهوى نحو السفح ، كيد ينهش بلا هواة كلما ذاب نت من جديد ، كائديانية لا أيقونة لها ولا وسم ولا رسم ، مسجد بلا مسجود ، إنها عوالم رحامية تسحقا ، تقتل فينا روح الحياة ، حراة ، لدف ، الإنساني ، ابرعاشة الوقت المعطر في دماننا . لا شيء غير الحيفة في لبوس الخضرة . لا شيء غير الموت يتبحر بالحياة .

على هذا الأساس تبدو ابتسام خليل في سعي مكثود إلى ترسيخ القيم ، إلى ملء الحياة بمعانيها الحقيقية ، إلى طرح حلقة الزيف جانبها سواء أكان هذا الزيف أساور وذخبا في معصم امرأة فارغة الرأس ثرثرة أو ابتسامات

بذبت الشخصية البظلة فيها قوية من صورة «دون كيشوت» بما «أنه يحترق في البحر ويريد أن يثبت البحر نوتا ورمانا وسفرجلا» (22) ورمزت شخصية المرأة الثرثرة صاحبة الحواتم البراقة في أقصوصة «أحذية بأربطة وثقوب صغيرة» (23) إلى القيم الاجتماعية المتدهورة أما في أقصوصة «حكاية الناجي السعيد» (24) فتمرر الإشارة إلى «أبي زيد» إلى مقامات مدبح الزمان الهمداني (المقامة البغدادية) في إيماء واضحة إلى عالم الكدية والتحول . وفي أقصوصة «موال» (25) ترمز «لندة» الدليلة السياحية إلى الحب الحقيقي الأصيل وقد بدت في علاقة تقابل مع النساء الأجنيات (الفاوريات) اللاتي يرمزن إلى المستهلك المبتذل . وترمز شخصية «صاح» في أقصوصة «بيت القصيد» إلى شخصية المرأة العربية ووضعيتها القلقة بين التزامات الواقع الاجتماعي والعلم بالاتفاق الروحي والتخلص من روائن مجتمع لا يرى في المرأة إلا صيدا ممكنا وفريسة . رحمة . ويتصاعد منه ثغاء الشهوة والاستباح . وفي إشارة واضحة إلى الواقع المستسخم بدت «أحذية» واقع ومساحيق ومذاهته . إنه واقع الصبغة . الغوي يأكل الضعيف .

(4) الإيقاع البصري

لم تكف ابتسام خليل في مجموعتها القصصية بالانزياح اللغوي والانزياح السردى بل عمدت إلى انزياح بصري تجسد في طرق توزيع الدوال على فضاء الصفحة فأنشأت إيقاعا بصريا مخصوصا تروى لنا واضحا جليا يتراقص بين ثنائية البياض والسواد ، إذ تنوعت طرق الطباعة بين الخط العادي والخط العليظ وبين الفقرات المترسلة والجمل الموزعة على أكثر من سطر في محاكاة واضحة للشعر الحر . وقد وردت المقاطع المطبوعة بخط غليظ في شكل أبيات شعرية وأغان شعبية وأخبار وتقارير وحكم مرسله وأمثال .

ما مدى وعينا بمعنى الحياة؟ ألتخار السبع أم
نقمة؟؟

أأحياء نحن أم موتى؟؟

ماهي الحدود الفاصلة بين الوجود والحقيقة؟؟

كنت تسكن "حسنة" نحن في ذروة الظلم؟؟؟؟

من أن ؟؟؟؟

من نحن ؟؟؟؟

عريضة نخفي وراءها المكيدة والمؤامرة والشر...
مستكونا بالحواء والرتابة الساذجة...
الفسس، سخافة الفكر، حيواسه ككس...
طافحة على الصب متعلعة فيه، تكاد نراه وتسمعها
وتدققها. وإذ نعر منها نكسر ألف مرة في وجودنا
ونقف عراة تحت الشمس نتحس دواتنا.

هل نحن على الدرب القويم ؟

الهوامش والإحالات

- 1- «حسنة» وأحدها لطفات الحسنة، منشور ب. وف- الصيغة الأولى، تونس 2011
2) نظير p50 Thierry Ozward-L' nouvelle Paris- Hachette 1996
3) بوراوي عبيدة مقال «مصادر القصص القصيرة في تونس من الأسس إلى التحديث» - مجلة «المسار» عدد 78
- مدي حواش - مطبعة في عدة - مدي - مدي 62
4) م ن ص 63
5) حافظ مصري القصص القصيرة... - مدي - مدي - مدي العدد يوليو
- مدي - مدي 1982 م 27
6) Suzanne Bernard - Le poème en prose de Haddad - jusqu'à nos jours, Librairie
Nizet Paris 1988
7) Op cit p.519
8) «مدي حليل» - م 2
9) م.م ن- م 53
10) م ن ص 58
11) «مدي» - قصص «مدي» وأقصوه «مدي» «مدي القصص» عن أم
- مدي - مدي
12) م ن- م 56
13) Jean Cohen - Fabrice Luchini - Théorie de la poésie - Paris- L'Harmattan 1999 p11
14) نظير Suzanne Bernard , op cit, p 450
15) «مدي حليل» - أقصوه «مدي» 20
16) م ن ص 20
17) «مدي» - قصص «مدي» «مدي» «مدي»
18) «مدي» - قصص «مدي» «مدي» «مدي» 13
19) «مدي» - مدي
20) «مدي حليل» «المدي» في القصص القصيرة «مدي» «مدي» «مدي» «مدي» «مدي»
مارس 2001 ص 56
21) «مدي حليل» - م 21
22) م ن ص 37
23) م ن ص 34
24) م ن ص 43
25) م.م ن ص 47

إشكالية دراسة الرسائل:
عبد الحميد الكاتب أنموذجا

— ۱۰ —

مشرتها الفعلية لا بالاستناد إلى أفكار ما قبلية يتم اللجوء إلى استعدادها

[illegible]

بالبحث من محاله المعتاد إلى ما هو أرحب، وقد رأيت أن إحياء عثمان في ذمته يقتضي أن يفتقر إلى حجة على ما هو حق، فإني قد جددت له في محله على منسب فيه مقتضية له فيه ما به تلك المقامات، وجعلت على فيه فقيهاً شاملاً على حد ذاته من بعده، بعد ما المصانة تتطلب كما سيأتي العمل على واجتهاد، أما الأولى فذلك المتقدمة

تَمْهِيْدُ

بواجه دراسة رسائل عبد الحميد
إشكاليته مردوجه، منهجته
واصلها حية، إذ المسألة لا
تتعلق، مطلقاً، بمجرد جمع
لما كتب ومراكمته إذا ما أردنا
الحديث عن الكيفيات، وهي
في نفس الوقت تتعلق ببرهان
كبير يتمثل في النأي بالنفس
عن المصمم وعدم صوغ الرؤية
حيال خطأ يفترض أن تبينه
الرسائل. فأنه دراسة بصوت
إلى مقارنة مثل هذه النصوص
القديمية بمعنى أن يقيد نفسها
مؤدوقه نهض على أساس

المندوجة في خطاب رسائلي يحتاج أكثر من أي وقت مضى إلى الدراسة والتأمل والتريث عنده

1- المستوى المنهجي

ثمة إدراك قوي حديثاً لما تتضمنه الرسائل من أهمية خاصة، ولهذا نجد اجتهاداً يلاحظ قبل كل شيء في السعي إلى جمع تلك الرسائل لتكون مدونات لها نسقها السدي يمكن أن يكون حاضماً إلى المناجاة والوصف والتحليل، وفي هذا الإطار نلاحظ المحاولات المتتالية لجمع رسائل عبد الحميد الكاتب (1) والإحاطة بها والتفكير عنها في الكتب والمصنفات المشهورة والمعروفة، بل إننا نلاحظ في ما جمعه إحصان عباس في هذا الشأن محاولة لرسم خط تلك الرسائل بإثبات ما هو منسوب إلى صاحبها وإيراد ما يرجع نسبته إليه من تلك الرسائل مسالماً (2) باعتباره المشرف على تكوير عبد الحميد في مجال الكتابة الديوانية المنظمة، حيث عرف بأطلاعه على ليوندية وآثاره، كما لا بد من الإشارة أيضاً بموازاة ذلك عدم الالتفات إلى مسألة المصحح والنكيفية التي تغفل وفيها، اليوم، تلك الأثر القديمة، وهي مسألة ذات أهمية خاصة في ضوء ما عرفه العصر الحديث من تطور المفاهيم وآليات البحث، لأنه من هذا المنظور لا يتظر أن تكون الدراسة النقدية إيجابية ونجاعة نهض على تصور منهجي قديم، وإنما يتظر منها أن تكون بمسكناتها ووسائلها متفنية للتخصص وباحثة فيها بما يشهه الحفر للوقوع على مقدرات ما، فتقبل النصوص بطوي بالأساس على عملية تواصلية لغوية واقعية بابعة من الخطاب (3).

ولا يعني هذا غياب الدراسات النقدية أو الطعن في منتجها، فهي موجودة، بل ومتنوعة عموماً (4) منها ما تركز على الشر العربي واتجاهاته، ومنها ما دار على الرسائل، وتضمنت بعض مقدمات الرسائل المجموعة

بالتصور المنهجي. فالثابت، اليوم، أن المتأمل يرصد ما أنجزه عن المنهج القديم من خلط وقع على الرسائل نتيجة تفريغها، قسراً، في مجالات بعينها وحججها عن مجالات أخرى بلا مبرر كالزعم بأن الرسائل الديوانية تتميز أمين عن المجال السياسي دون التأكد من توفر شروط الأمانة تلك وحضور الصيغة الأدبية أو عدمها، وبالتالي اعتبرت الرسائل ملحقات وصلت ما هو سياسي أو اجتماعي أو غير ذلك.

وإذا كان الأمر كذلك فالحاجة مؤكدة إلى تصور منهجي جديد يركز، قبل كل شيء، على التواصل مع المدونة الرسالية وذلك بإعطاء مفهوم الصناعة القديمة ما يستحقه من اهتمام، وهو ما سيفتح الحصار على دوائر الرسائل الناتجة عن التصنيف القديم المتوارث، ويؤكد الأمر، من ثم، لما سبترت عن إحصان عباس في حد ذاتها التي قد تسمح توسيع مجال البحث الأدبية ليغرق ما عرفه، خاصة، بالرسائل، سواء بعد الصق بها من الصبغة التوثيقية.

وأما الواجهة الثانية، فبنت على هذا الأساس، وفي هذا الإطار يبدو ملحقاً التشديد على مفهوم مصطلح رسالة بكل ما يعنيه ذلك من تحزل في المعاني ما هو إبلاغي إلى ما هو تأثيري، ومن اتصاله بالأفراد إلى اتصاله بمؤسسة عديدة هي مؤسسة ديوان الرسائل، ومن الدلالة على المكتوب إلى الدلالة على الكاتب ووصفه وربته وعلاقته ذلك كله باكتساب مقومات الشر اليلقي، ثم إننا سنلاحظ هنا، كيفية تطور هذا الاصطلاح عند عبد الحميد نظرياً في مخاطبته للكاتب وعملياً في مراسلاته، مما يسمح بالوقوف على طبيعة وعيه بالمسألة.

إن توضيح التصور المتعلق بالمنهج والاصطلاح يمثل مدخلاً حقيقياً لمقاربة رسائل عبد الحميد بن يحيى الكاتب عدا عن مقاربة الرسائل عموماً، سنه، بمقتضى هذا، الاشتغال على تلك النصوص الرسالية

قد جاء شاب مع حساب عاين لدى حفيظ في
جمعة ضمنه، يقو من رسائل عبد حميد فسمعا
رسمة راعى رسول عبد حميد من برة الله
وقد نارج له من اخوص في نشر قد عبد حميد
إلى مييزات صاحب الرسائل إلى انتخاب رسالته إلى
الكتب للدراسة متفلاً بذلك من العام إلى الخاص،
ومن شمس إلى نخل اسودج Archetype (٦) في
صومرا كنه عبد حميد، لأن الأمر حتى من حاجته
مجهجه التفسير معاً، فمن جهة دلائل الأثر
و من نسج منه بمرسل على عاين أصداها إلى
هو ديوان أو حوسبي أو دنا عرس، ومن جهة أخرى
نصر، الأسف في حوس صومرة وقتية مشرورة من
أخص من عوف على عاين ثمة علاقه فارقة (١٠)
في علاقتها بدراسة حفيظ

١- المنهج القديم:

حضرت سید عبد المجید کفری من اہل سید
سی مصر، مصری، نحوی، و هو مصری، کما ذکر
صاحب تاریخ مصر، بعد الادب فیہ من فہم و سہ
بدرجہ (10) سہ من جو محل حیاتہ صمیمہ
و حیدریتہ و حکمہ و دیست کل علی حیدر، فیدرج
اہل سید اندو کہ (11) اصیل حبشی و سید
لا حول بہ فیصل لاجتماعی و اہل سید انکہ بہ اعتدالہ
فی سید الکونین، یفہم ہو سہ عربیہ و نہ ذہنی
حیدرہ و نہ سہ و نہ عربیہ من حد بشکلیہ
اہل سید (12)، فی دہ سہ مصریہ
و نہ سہ و نہ لا یصلو عن الذیوان یوضع فی خانہ
و نہ سہ (13) کما ہو الشان مع مخاطبات
و نہ سہ المناسبات الاجتماعیہ، و هذا
یوحی بالہ الر
لایعدہ لاسعہ من سہ علی - بشکلیہ عربیہ
مصریہ و یفہم علی سہ من سہ و نہ سہ
سہ من سہ سہ سہ و نہ سہ

وخلص واحد احسان عيسى في مقارعة يرقط عبد
حميد بنون برصاصه بكثرة مؤثرات رصاصه مما قد
يقتل ابراهيم بنصفه ذوقه وبلا حقد هذا ان نصفه
برصه بنكتة بنصه عبد بنكتة رصاصه
نكتة في حذ ذنبا ورصاصه في ذوق احسان عيسى
في اسو ان بنكتة عبد حميد بنون في بنكتة
في ان بنكتة وهي بنكتة بنكتة هي بنكتة
بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة
بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة بنكتة

[illegible]

و ما يدعني في هذا كل ذكرك ذلك المصنفه منكري
بدي مصنفه المصنفه العربيه الاسلاميه و حقه سحر
عني مني اعطه و حقه ذكرك ليس لا و هو من
المصنفه (١١)، فقد سمع عند حميه مصنفه في الكتاب
مذبح مصنفه كنهه في م عه، مصنفه له يا هل
مصنفه (١٢)، و حقه ذكرك احسن عني عن حميه
عند حميه ذكرك مصنفه المصنفه منكري، قد عه
و حقه ذكرك المصنفه في كتب المصنفه و هو عه

الوظيفية هي التي فجرت لدى عبد الحميد كفاية لولا ذلك لظلت كامنة؟ أو أنه أثبت كفاية في هذا المضمار قبل ذلك؟ (14) ليميل بعدها إلى الفرضية الثانية أي حيرة الرجل لكفاية ما قبلية في مفاصلة ما اصطلاح عليه بالكتاسة الدبوانية، ولكن إحسان عباس، بعد ذلك، يطرح في سياق أعم انتقام رسائل عبد الحميد إلى دبوانية وإخوانية قائلا «غير أنّ في المفقود منها رسائل تناول موضوعات مختلفة» (15)، ليرجح كثرة الرسائل الإخوانية.

ورغم اسباق البعض إلى التسليم بالتصنيف القديم للرسائل ومنها رسائل عبد الحميد الكاتب فإن الأسئلة طالت، بعد البحث على عدم الاكتفاء بذلك والبحث عما وراءه، بحيث لم تعد المسألة قائمة، من الناحية المنهجية، على متابعة الرسائل. على أساس ما ذهب إليه عبد الحميد في حقيقة الأمر، أي من خطورة اعتبار الرسائل مجرد مادة لشرح أفكاره بعيدة كل البعد عن هراة إبداعه ونوعيته الرؤى الناصجة لها، ولغرضه في رسائل عبد الحميد هي مجرد رسائل دبوانية رسائل إخوانية تعكس عصر صاحبها وما دار فيه، هل يمكن الاطمئنان إلى هذا حيال الكتابة بوصفها تقنية دالة التعقيد؟ وما الذي مسبق عن عقد قرائني كهذا العقد سوى حرمان مدونة أشادت المصنفات القديمة بقيمتها وقيمة صاحبها مما تحتاجه من نقض وتجاوز ما هو شكلي وظاهري؟

ومهما يكن من أمر فقد طرح التصنيف القديم إشكاليات كبيرة ومتامية، فالرسائل الدبوانية التي يفترض أن تعبّر عن المجال السياسي لم تكن تقيدا أميناً لما حصل وحدث، وإنما أخضعت إلى أنظمة قصصية أدارتها ووجهتها. ولم تكن لتعني، فقط، الدائرة الضيقة للحاكم تنفتح بالإخبار الصرف عنه، وإنما عت

دوره أكبر بكثير من المعنيين الذين استهدفهم الكتابة بأدواتها. والرسائل الإخوانية تجاوزت مجرد النقل إلى لاداه في به وسعيه عن العاطفة والتعفن في ذلك، فلم تكن انعكاساً أميناً للواقع، وإنما طائها سرية لغتي، وقد أدى ذلك كله إلى بروز تلك الوظيفة السرية الطاغية والإمتاعية فاتحة بذلك باب الأدبية في ذلك الجنس من الرسائل، بل مذهب في تعارض بين تصنيف الرسالة من جهة وما تنسم به حقيقة، وهو التعارض الذي حدا بإحسان عباس إلى الفصل بين تكوين عبد الحميد الشخصي وتكوينه الدبواني الرسمي، والذي طوره بعد ذلك إلى التأكيد على الطريقة المباشرة التي أراد إدخالها على الدولة الحديثة حتى تكون مؤثرة وفعالة في نفس المخبر، ثم إلى الدعوة إلى ضرورة حصة على سبيل بعض ملاحظات فورية في حين دافعها ووجدتها.

وبعد إحسان عباس بناء على خط تفصيلي كامل به إلى انتحال مستوى في (16)، أي دور في ذلك من سحر الكلمة على سبيل معارضيها وضبطها صبطا دوراً لكل مدعة تعني مخدلة عقديّة أو سياسية أو اجتماعية مع ما بين ذلك من رابط واتصال، وأقصى الأمر إلى انتحال مستوى أدبي وذلك من خلال مقارنته بين ما تنظر الدولة من سحر الكلمة في الرسالة وبين ما عرف ورسخ في الأذهان من سحر الخطابة والفصص مع مراعاة الفارق بين ما هو مكتوب وما هو شفوي تليد.

هذه هي حقيقته في بعض شوقي صفت في خصوص عبد الحميد «فقد جرت الرسائل عند أبي سبيل أدبية حقيقية تكتب في موضوعات مختلفة» (17) رابطاً ذلك بالمضامين المتنوعة والأساليب المستخدمة العربية والوافدة، فكل ما سبق دليل على أنّ اصطلاح الرسالة الدبوانية هو اصطلاح قلق تطيح به من الداخل العفة الأدبية وهو تمثّل يتعارض مع ما ذهب إليه آخرون من

[illegible]

ب۔ تصور منہجی جدید

الملك الجليل في هذه البقعة فإنها تحدته... (27)
الاعتراف بالدور الجوهري
الذي يكون دلاله صفة صحت (28) : هو
الاعتراف بخصائصه مع خصوص نفسه
مطلب أحيانا التزميم

ومن قد انصرف لا يفتح ب معنى له
القديم الصخرة القارئ الناقد وتزج بعيدا، فذلك
يعدن بصفة حجر بصفوح في رية ثانية، ثم لا
يستقيم ب ساحت صفة انشوي، وهي صفة بفتح
الضاد، بفتح لا، رية حتى يمكن ب يكون بفتح الهمزة
و لا ح و عيب ذلك و ب عاقبة يشوبون ادوية
عشائره عمد و ب بفتح ب بفتح حفاضا، على لغة
المدان شعبة لها لغة ب بفتح حفاضا، على لغة

والساسة في تطوّر أمورهم مع الحكم فمثل هذه العملية تحتاج إلى مراجعة (29)، فالرغم بأن قاعدة الكتابة الدبوانية لا تريد عن «تحرير لوائح رسمية تخدم مصالح مخصوصة» (30)، عدا عن كونه تعميما نفيس جزئية على كل محتلف عنها هو إغفال للعناصر الدلالية للرسالة ذاتها.

وبصل، ها، إلى المستند الأخير وهو مجال الأدبية، وهو مجال مثوث وغير حاصص للتصنيف المسبق الذي هو ذاته التصنيف القديم، مما يوجب النظر في إنشائية الرسائل الدبوانية والإخوانية وما تفرع عن ذلك للوقوف على المقومات والأساليب وإعطائها ما تستحقه من اهتمام ومتابعة، وزيادة على كون رسائل كرمائل عبد الحميد الكاتب لها قيمتها التي أشاد بها القدامى من ناحية البلاغة والتفوق فيها وإحراز سبق على طريقها، فإن نظام «المقولات الأدبية كمقولة السرد أو الوصف أو الحوار يمكن أن يساعدنا، بالإضافة إلى صلب الرسائل، على تتبع عناصر الأدبية» (31). حسب الأحاسيس رسي عادة الاعتبار لمجال الأدبية (32) مادامت المحفوظات على ذلك موحدة في الرسائل على عهد الأمويين وبالنسبة إلى عبد الحميد الكاتب فقد تباينت تقاليد جديدة في الكتابة وقم تمينها، إلى حد كبير في إطار ما صدر عن ديوان الرسائل على صعيدين كمي من خلال الإطالة وكثرة المواضيع المطروحة ونوعي من خلال تنظيم المحتويات وطريقة الكتابة ومقدرات التحليل والتأويل أيضا.

إن مجال الأدبية أي ذلك المجال الذي تحدّد فيه شروط الأدب ونظامه بشكل حاسم وملغوس ينبغي أن يلاحظ في مدونة عبد الحميد الكاتب الرسائلية حتى بالرغم من غياب ترجمة له في معجم الأدباء لياقوت الحموي (33)، وذهاب بعضهم إلى حدود تجريده تدنّ المدونة من كل أدبية، فلم يبق لها من فضيلة إلا فضيلة منهج التأليف الذي جرى عليه لاحقوه (34)، وكان

ما كتبه عبد الحميد لم يكن سوى رسائل دبوانية إدارية تعهدا لم تخرج عن كونها إيصالات أو لوائح، ثم كيف يتأتى فصل منهج الرجل عن نظام رسائله ليصبح سعة واحدة ومحددة؟ بينما نرى الجاحظ في رسالته في ذم أخلاق الكتاب يثبته إلى جانب بسز جهم وأردشير وابن المقفع مرجعا من المراجع الكبيرة لكل كاتب ناشئ (34).

ولعلّه من الضروري التفكير بأن مجال الأدبية يسمح بإعادة اكتشاف ما لم يكتشف من قبل، والأعمال التي تدرس في الوقت الحاضر على أنها أدب في المقررات التعليمية الإنجليزية أو اللاتينية داخل المدارس والجامعات، كان يتم التعامل معها ذات يوم لا بوصفها ضربا خاصا من الكتابة بل بكونها أمثلة رفيعة على استخدام اللغة والبلاغة (35)، وبناء عليه فإنّه من المهم السير، قدر المستطاع، بالاستناد إلى المدونة العربية في محاولة من هذا القبيل في إطار ثقافتنا العربية، سيما من حدود المساعدة التي قد يقدمها وسبها من تسببه من أهمية «فمؤلف كالأبلاذة لفرجيل» (36) في المدارس بطرق مختلفة تماما قبل سنة 1850 (36) مما يعني أنّ مسنة النقل تغيّرت، وهي تتوفر على قابلية دائمة للتغيير.

وهكذا فإنّ تعقّد مفهوم الأدب عند العرب قديما الذي أتى إلى «عدم وضوح تصوّر الأجناس عند القدماء» (37) سمح جمعه بين أدب سفس وأدب الدرس وحققه بين التعليم والتأديب الذي أتى إلى مرحلة س لادي وعبر لادي (38) هو مفهوم حديث عن الإفادة من المقولات التقديّة الحديثة لا فقط في اتجاه استكتانه الأدبي، وإنما في اتجاه أعقق يجلو معيّنات الأجناس عموما وجنس الرسالة تحصيلها عند عبد الحميد بن يحيى الكاتب الذي رسخ الممكن الأدبي

الحد الذي سيحدثه هذا بعد الممكن لأدبي انساني
مع قامة في منزلة الجاحظ.

2- المستوى الاصطلاحي:

ان شوق مصطفیٰ رسالتہ فی تاریخ الآداب العربیہ فی
 سہ ماہات متفرعۃ امر یکسر لوفوف علمہ سمر ، فمراجعتہ
 فوسرعۃ مثل المہر سب لاس بیدہ نیکن من ذلک
 من خلال احوالہ انی تصعبت نمونومہ بشامیل
 وانسمہ الی سیر غامضی و المعنی او الادی او
 المعنی او البشیرتیر ہذا و ذلک

ولا يتعلم لامر دنا ردا نصحه بالشفقة اعزته
الاسلامه. وبه هو مع في ثقافت بالشفقة عيب
وحقيقته في المعنى بالشفقة لاجل عيبه وورشه
اسوانه. فاني حاسب لوصفي من سمع
ويعرفه ويستوعب وعرفه من سمع
هور من الشجرة ورسائل القدس
كنيسة في مدينة

ولا خشت في أن هد بعكس ما هو مستخدم
الرياضي بحسب مذهب الكبار في ذلك
من أن ذلك الاستدعاء من جهة وضع
العدم، يحد ذاته ثمر، لشعره، وهي شدة نور
بعض في لشد الغري بعيد وما تفرع عنه من تصورات
تعلق بالصروح الأبدية ومقوماتها الخفية، مما جعل
ما سبني بكلمة البشرية (١) تحجب أحاسيس كثر
حضورها اللافت كالمائل.

إن مصطلح مبدأ كصفحة إرسالية، حاشية في مستوى وصف المصنفات والتقديم لها، لم يكن مختصاً بالترجمة، بحسب مصطلح ومحدد وقع المتأصّل عليه في عول الدارسين لندامي على اختلافه، مما يدفع إلى البحث فيه بعدة اندوس والحصر، كما أنه يستحسن من حاجة أخرى تنسب إليه إذا كانت علاقة الإرسال بالعرض إليه واضحة حيث في أغلب لأعم

تكون من ثمة لاجئة إلى موقعه، فإنه أجد، كما
في مثال طوق الحمامة لأن حزم الأندلسي (40) لا
تجاوز علاقة الخطاب المقدمة لتلاشي بعد ذلك
كأنه يكتب بصوتي إلى نوع من حساب أذهب
بشيء مقصود وثقفي، ولا أحسن من وضع
في الأثر من محض تعداد في محض

[illegible]

من هذا لابد من دراسة الاصطلاحات باعتبار علاقتها
بمفاهيم المكسنة ونحوها المعنى اللغوي وطرق
إخراجه من أن يروح بعض النسخ الذي يحيط بمصطلح
برصانه، وبأنني مرته أنرساله التي يمكن فهمها وتحتها
والترتيب عليها، وذلك لتحقيق لمعوقه من لوصوح
شعاع بها أحسن كتابه أخرى وعلى رأس الحظوة
كما أن أحسن الرساتي ولا يتبعها في من حله

متقدمة مثلها عبد الحميد الكاتب يحتاج أكثر من غيره إلى إزالة الاشتباه الاصطلاحي ضمن هذه مقاربة ذلك الخطاب على أسس قوية ومدققة لا عامة وسارحية

١- المعنى اللغوي:

تفيد مادة (ر. س. ل) قس اللغة العربية مجموعة من المعاني المتقاربة والمتكاملة والمتجاورة، وهي أولاً معنى الاسترسال والتتابع، إلا أننا لا نعدم معنى الانقطاع في موضع جزئي، فالمرسل من الحديث غير المتصل في الإسناد، وهو معنى فرعي وعارض ضمن سلسلة المعاني، وهي ثانياً الترتيب والتفهم، وأما المعنى الثالث فهو الترفق واللين كما في عدم رفع الصوت شديداً في حالة الكلام (٤٦) وكما غلت لفظ رسالة على المأكلة، والألوك والمأكلة، فقد ورد رسول على المثالي، وهذا ما يقع عليه البحث منذ أثبت لغويًا وجرى عليه الاستعمال

ب - تطور المعنى السياقي :

لا توجد معجمية إلا وتكون سياقية، فالاستعمال اللغوي يجبر اللغة على أداء المعاني مما يعني أن المعنى اللغوي يخضع بالضرورة إلى التوسعة لتتأصل من ثم دلالات أخرى ذات شأن، وبالعودة إلى النص القرآني تعني كلمة رسالة التعاليم السماوية التي أبلغت إلى الناس، باعتبار أن الخطاب القرآني مسترسل عن طريق رسل مختارين، وتعني بأكثر تدقيق الأوامر والنواهي من المخالف والنصح من قبل الرسول المكلف بالإبلاغ. ولم تعد كلمة رسالة على كلمة قرآن ومشتقاتها (٤٧)، غير أن كلمة رسالة ربما انتصفت بقيمة خاصة وتبجيل خاص من خلال دلالتها على الرسل وتواتر الرسائل أو الرسائل إلى الأمم المختلفة، وقيمة الرسول في هذا الإطار ليست مستمدة، فقط، من كونه رابطاً بين

المرسل والمرسل إليه، وإنما، أكثر من ذلك، بوصفه مترجماً عن القيم الربانية وضامناً للتبليغ (٤٨) بكل ما يعنيه هذا المفهوم الأخير من التفسير والإفهام والتسليم مما يجعل الرسالة نبوة، وسنة حجة على من تلقاها. ولا شك في أن هذا يشكل قيمة لم تكن معروفة للرسالة عند العرب من حيث العمق، ولكن القرآن الكريم، عبر نصوصه عامة والقصص بصفة خاصة، قد رفع الرسائل السابقة عليه إلى مجال بكر آنذاك في الثقافة العربية الإسلامية وهو مجال الاعتبار Exemplarité مما حدث للسابقين، والمهم في هذا ما يتطلب الأمر من التأمل والتفهم لمواجهة القصص القرآني الذي لا يتنظم حرفياً، وإنما بطريقة إعجازية تسارع بين التصريح والإيهام. وهكذا أضوى معنى الرسالة لمبدأ ما يسمى التذكير به إن سمعاً وإن قراءة، **فعل** ذلك هو معنى الرسالة مضمرة، بشكل أساسي، في **المرسل** إذ تتنمى به فمه ما يقرأ أي ما يبلغ للناس، **فعل** أيضاً حديثاً للرسالة انصبت مع العصر الأموي **والمسؤول** إلى **الرسالة** مرسلة وصورة شبيهة في **بشر** رسالة الدولة التي أصبحت تعول، بصفة أساسية، على الكتابة في التسيير والتواصل مع تطور المسلمين الحضاري وتقاطعهم مع ثقافات أخرى كانوا مضطربين إلى التفاعل معها.

لقد حدث اتصال مفصلي في معنى كلمة رسالة بتحول الاصطلاح من مجال النص المحكوم بالتأويلات والمحروس بطابعه الإعجازي إلى مجال المؤسسة التي احتكت بالواقع وتعاملت معه. وهذه المؤسسة هي ديوان الرسائل التي أنشأها معاوية (٤٩) كما أنشأ ديواناً هاماً هو ديوان الخاتم (٥٠)، فكان ذلك إيذاناً بدخول الممارسة الكتابية الرسالية إلى مجال الإدارة والسياسة بشكل جذري.

ولم يكن ليحدث ذلك لولا الظرف الحضري الجديد واتصال العرب والمسلمين بالحضارات

محمود ورد. فقد كتب هناك حرجه يعني أوضاعه
لهذا، فثبت في سفره على هذا اختلافه لاسيما
بالدول الحديثة التي يقسمها إلى قسمين
والمجموع (١٧)، بل به كثير من ذلك، كتاب أيراني،
بمستوى في الولاء، منحه لعملي، على يشوب به
في ذممه خشوع رغبة، فوجد من ذلك مث
أشبهه بسببه في مكتبة نوريه ووضعه لعل على
عقد حاد، فاستخدمه لعل، منحه تقرباً لعله
بوجهه، بل كان لادنيه وشبهه ذلك، فبسطه حله
سواء بعد كتاب حبيب على سفره لاسيما من جهة
حبيبها لاسيما وأولاً، و أصبح هو من هذا المرحلة
بمستوى، ولكن حرجه لعل من هذا في حرجه
بمكتبة نوريه وشبهه في مكتبة لعل

ولاسيما بعد أن شهدته الثقافة العربية الإسلامية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن الثاني من تراثها الحديث القرواني (٥١) وما أثاره من مساهمة في الحياة والفكر والثقافة والتفكير في البحث عن أصولها الفكرية والسياسية والاقتصادية.

ولأنه سفلان كان يصرف في بناء الرسائل، وهو أمر شديد عمر من خصائص واستمر ينضج الممارسة الكتابية تلك، قد أطلق المواهب الفردية لمن أتاحت له، مما سمح للكاتب بحرية مبرية لمعنى التعمي رسائل نث رسائل بني كسب مقومات التأثير، وهو ما لم تتوفر عليه الرسائل الأولى، فقد طلب في حدود نهاية القرن الأول مخرج مبرية، فقد، بالاقبال، والإبلاغ المحدث، في تعبيرة مبرية ومباشرة، فبرية من لغة الحديث بنوي كما يلاحق في رسائل الحسن البصري وهو أندي مخرج الماحظ خطابه (١٥٠).

إنَّ مَحَوَّلَ لُغَتِهِ هِيَ الْكُتُبُ الْوَصْفِيَّةُ اثْنَاثِيَّةٌ

إلى الالتفات إلى وضع كاتب الرسالة، ومن هنا حضر هذا النوع من الكتاب بمصطلح المترسل للتحصيل، أي تخصيص من استطاع اكتساب تقاليد كتبة الرسالة وإبداع نماذج متصلة بها ومؤثرة في محيطه الأدبي ثم العام، فهذا صاحب الوقفات ابن خلكان يسمي كتاب الرسائل الأخذين عن عبد الحميد بالمترسلين في قوله «أخذ عنه المترسلون ولطريقته لزموه ولائره اقتموا، وهو الذي سُمِّلَ سبيل السلاغة في الترسل، ومجموع رسائله ألف ورقة» (١١).

ومن ثمّ فهو يرمز المترسّل بوضع خاص به يستند إلى مقام خاص هو مقام الكتابة الرسائيّة، كما أنّه في مثال عبد الحميد هناك تأكيد على القيمة الفنيّة للمترسّل من جهة البعد اللغوي، وهذا ابن النديم يورد باباً تحت عنوان «أسماء الكتّاب المترسّلين ممّن لرسائله كتاب مخصوص» (١٠١)، و يقرن رتبة المترسّل بالبلاغة، فقد ورد «عبد الحميد ضمن أسماء البلاغة بعد أبي

التي يختص بالاعتقاد، بالنظر إلى فترة عبد الحميد
التأسيسية. أن هذا الكاتب المترسل لم يؤثر فقط في
المترسلين اللاحقين له، وإنما تجاوزهم إلى النقاد من
الناحية النظرية التعليمية التي دارت على الترسل بما هو
صناعة ضرورية في الدولة لا تنأى لصاحبها إلا تتوقف
جملة من الشروط، وهي شروط غير متقطعة بالمرة عن
التراث الشفوي لقيمة الرواية وقول الشعر وغيرهما
مما تضمنته النضائع في رسالتك إلى الكتاب، ولكنها
خاضعة إلى التأمل لأن الكلمة المكتوبة مفيدة ومحمومة
لا تغير ولا يحق تغييرها أو تبديلها، بل إن الرسالة فن
يتأني فيه المعنى بصفته معنى بليغا ومؤثرا بلوي إليه
الأعناق ويشد الوجدان ويخطف الخيال إذا كان صاحبه
هو يا.

ذلك، من الناحية النظرية التي لم يسبقه إليها أحد إذ كان أول من خاطب الكتاب، غير أنه من الضروري السؤال: إلى أي مدى ارتبط معنى الرسالة بالبعد التنظيمي العقلاني؟ خاصة وأن الرسائل قد مُنِّتْ عموماً بعد الرسمي للدولة^(٦١)، وهو ما دفع إحسان عباس إلى الحديث عن اثرعة التنظيمية عند عبد الحميد رابط، ذلك سمعه، وقصته في شبكة، يمكن بحث سرعة ما كتب بحسب ذلك مجموع عدة رسائل من المجلد التي سماها إحسان عباس برعه بصنعه في بيده ر عبد الحميد الكاتب قد شعر بهذه القيود شعوراً عقيقاً، فعمل على التخلص منها بتخليص كتاباته من أثقال العادة وإكسابها بعض الخصوصيات البلاغية الجديدة^(٦٢)، فقبل عنه ابن عبد ربّه^(٦٣) كان عبد الحميد أول من فنّ إكمام البلاغة وسهلاً طرقها^(٦٤).

والملاحظ أنَّ الوظيفة لعبها دوراً هاماً في حياة عبد الحميد الكاتب رغم أنَّ إحسان عيسى قد تحدث عن العاطفة فقط في رسالتين على وجه التحديد أو حين رزق ولداً والثانية قبيل هجرته إلى بغداد. بالأفعال الذي نجده في رسائل أخرى ذات قيمة من هذا الجانب لعلَّ من أبرزها رسالة عن الفرائد (١٠٦) ورسالة الصيد (١٠٧) ورسالة حول الفتنة (١٠٨) ورسالة في الإحياء (١٠٩) وغيرها، وهي رسائل التفتُّن فيها وُضع قد تجاوز الارتباط بالمكتوب إلى اختراق الأدي للرسالة الصادرة عن المؤسسة، وهو معنى يحتاج إلى توضيح لي يكشفه إلا تحليل الخطاب المتعلق بتلك الرسائل، فهو يشكو، ربَّما، من التباس ناتج عن تلك النزعة التحليلية التعليمية التي تغطِّي على غيرها.

ولابد من الوقوف طويلا، أمام مرتبة عبد الحميد الكاتب في عصره والعصور التي تلتها، وهي مرتبة، إضافة إلى دلالتها على الصنعة الخاصة التي تركها في ما كتب وتغننه البلاغي، أدت من الناحية الاصطلاحيّة، كما نجد في كتب النقد وبعض الكتب الموسوعيّة،

خاتمة:

لا نستطيع الحديث عن تطوّر دراسة الرسائل إذا كان الأمر قائماً على مجرّد المراكمة وإحياء النظرة النقدية القديمة، ذلك أنّه يفترض في النقد اليوم مع تنامي قدراته وثرائه ومثاله أن يتيح استعادة نصوص الرسائل القديمة لا خارج شروطها التي خضعت لها إنسان إنتاجها، وإنما بطريقة أعمق، وفق شروط جديدة تطوي على معقوليّة أكر تقرّ بأنّه لم يعد مقبولا، اليوم، إخضاع المدونة الرسائيّة القديمة ومدونة عبد الحميد بن يحيى الكاتب، بصفة خاصة، لأيّ تصوّر متعال عليها لا يأخذ بقدراته الانشائيّة الفعلية التي منها، فقط، يمكن بناء تصنيفات نقدية جديدة للمثول

وقد خالصنا إلى أنّ ذلك يتعدّى إلّا في صورة إعطاء مستوى لسهجي والاصطلاحات من هذا الحد من من اهتمام، لأنّه لا يمكن الخمس - - - - - الضيقة إلّا من خلالهما بوصفهما - - - - - سكل مدرّس يعقد عيده رهن استعداد - - - - - الإدراك لا القبول والتسليم، وذلك في إطار - - - - - تؤدي عنه تلك النصوص ضمن أسس - - - - - إعلان النعديّة التواصلية الواقعيّة. وهكذا لن يكون

هناك، من الناحية المصنعيّة، مكان لأيّ تصنيفات عامة وجاهزة، وإنما يفترض في مفهوم الصناعة القديم كما جرى به قدم عبد الحميد أن يكون مفهوما توليدياً بأنّه معنى الكلمة بدلالته الانشائيّة الواضحة التي تعيد قيمة النصوص الداتيّة قبل كلّ شيء، وقد رأينا أنّ ذلك يحول دون جعل الرسائل مجرّد ملحقات تابعة لمجالات الحياة الكبرى المعبرة عن السياسة أو المجتمع أو أيّ مجال

آخر، وكأنّها مرآيا عاكسة ومثاليّة، أو كأنّ عبد الحميد - - - - - لا يعتبر شئت في شيء من الوثائق أو أن رسالته قرأت فيها المحتويات تقريبا بعيدا عن كل صياغة وتشكيل. ولذا رأينا أنّه لم يعد، اليوم، مقبولا متاعه الرسائل بقدر ما هو مطلوب الحرص على الكيفيّة العلميّة التي بها تحدث تلك المتابعة.

ولقد أحال الأمر، وفق هذا، إلى إشارة الرسائل بما يعنيه ذلك من مراعاة مقولة الصناعة، والبلاغة جزء منها لصقلت بعبد الحميد واشتهر بفضلها أيضا شهرة، وصولا إلى سمة التأثير في خطابه وعلاقة ذلك بمجالات ظلّ أنّها بمنأى عنه كمجال الأدب بما يعنيه من تفتّن وإحراز سبق فيه في فترة تأسيسية خاصة بجنس الرسالة.

ورأينا أنّ الرسالة من الناحية الاصطلاحية تحتاج إلى - - - - - ذلك أن تطوّر الاصطلاح استوجب - - - - - رسالة ك - - - - - مختص نحس معه، وبأسس - - - - - لا حرج - - - - - ب صصيح عنه مرسل حد - - - - - ما قد - - - - - في - - - - - من حد - - - - - وقد لاحظناه بهذه الإرباط تطوّر معنى الرسالة من الإيلاع - - - - - و - - - - - وصعته تكثرت ذاته من مجرد مستعمل إلى منشئ على قدر من الاستقلال الذاتي يملك صلاحيات هامة ومؤثّرة، وهو ما توأم على عهد عبد الحميد مع الدور السني اضطلع به خطابه الرسائلي انطلاقا من الديوان وتوجّهه إلى خدمة الدولة بالحرص على النعمة التنظيميّة وصناعة الكتابة التي ارتبطت بالشرف الذي ما بعده من شرف.

- 1) بحيل هاء، إضافة، إلى جهود محمد كرد علي في أمراء الديان ورسائل البلقاء ومجلة المختصر، إلى ما اصطلح به الباحث حتمادي الزركزي من مجهود.
- 2) انظر: حتمادي الزركزي، عبد الحميد الكاتب، جمع آثاره ودراساتها، شهادة التأمل للبحث، إشراف د. محمود طرشوة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1983-1984
- 3) محمد حطاب، ص 15 في ص 15 من كتابه: عبد الحميد الزركزي نقابي في بعضي كتبه عبد الحميد بن يحيى الكاتب، وهو أمر في غاية الدقة لتأصيل الرسائل والمخطوط المنصوية له
- 4) يعني المخطوط عبد بول ريكور: «ما يقوله شخص ما حول شيء ما لشخص ما».
- 5) انظر
- 6) P. Ricoeur, *Réflexion, Autobiographie intellectuelle*, éd, Esprit, 1995, P. 40
- 7) أصبح بن مصعب - من الأدباء المعروف في ضوء نشر عربي غامضا مشروحا - من ثقاته جامعة صيدا، لكنه لا بد من
- 8) لم يمحى كل شيء عن عبد حميد، وبغرفة واسعة من فن لأخيه ونداء كتابته به، كما برز به كتابه النموذج الأصلي خاصة من جهة لافته، ويفسر إحيانا عباس تزوق عبد الحميد على سالم بأنه كتاب اسمه، وفسح بعدد حدود أخرى، حميد - لا يكتب باسمه - عبد حميد يكتب ما يرى من رسائله ورسائل سالم، ص 142
- 9) يبرز صالح بن مصعب في رسائل الأدبية ودوره في تطوير الشعر العربي عندما أن الأمر لا يبي عن أنه - من - تفكر معياري تتمايز فيه الأجناس بعد قصد حدث - من - من الأدبي أو العكس، وتقر في ذات حميد لأدبي في
- 10) تتحكم حتى في أمانيه، في - من - من الأدبي أو العكس، وتقر في ذات حميد لأدبي في
- 11) لا بد من التعرّف بين عبد حميد - من - من الأدبي أو العكس، وتقر في ذات حميد لأدبي في
- 12) الضم.
- 13) ولأنه قد وثق حميد - من - من الأدبي أو العكس، وتقر في ذات حميد لأدبي في
- 14) من ذلك صنع كتابا من صول الأدب، في صناعة ابن سينا، خاصة وبدرها في عهد حسن نظم والتأليف، ولقد شبه صاحب الرسالة العمراء الكاتب من هذه الباحة بالخوهر في لاهر كما شبه عبد هيرد بنسب - ابن عبد حميد في زمن مقدم حاجه كُتبت بصفحه - في صناعة ابن سينا، معه وصفه ووجه
- 15) بعد، وورد الاصطلاح في هارون الكتب كما في «كتاب الصانعين» للسكرتي
- 16) ابن حميد عباس في عهد حميد بن يحيى الكاتب وما يبقى من رسائله ورسائل سالم، ص 185 من
- 17) وهكذا، ربح عبد حميد مفهومين هامة فصار ورحبها في حياة أدبية، وثيقة تكوّن شخصته الكاتب حلقا (سولوكا) وثقافة.
- 18) أصبح بن مصعب - من الأدباء المعروف في ضوء نشر عربي غامضا مشروحا - من ثقاته جامعة صيدا، لكنه لا بد من
- 19) ص 57
- 20) أصبح بن مصعب - من الأدباء المعروف في ضوء نشر عربي غامضا مشروحا - من ثقاته جامعة صيدا، لكنه لا بد من
- 21) أصبح بن مصعب - من الأدباء المعروف في ضوء نشر عربي غامضا مشروحا - من ثقاته جامعة صيدا، لكنه لا بد من
- 22) ولأنه قد وثق حميد - من - من الأدبي أو العكس، وتقر في ذات حميد لأدبي في
- 23) في صلب في تزيين لأدبي عربي في هذا شكل قلا - وحدث الكتاب أمهات وسماعة شاعت في هذا العصر الكتابات الشصطية يحكم ثيابه القلا في مواطنهم، نشر شوفي صلب، تاريخ الأدب العربي، ج2، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط11، القاهرة 1989، ص. 463.

- وانظر: الفيلسفي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج1، دار الكتب المصرية، القاهرة 1922، ص 22.
- 12- المكاتبات الإخوانية والكتب الواردة على الأبواب السلطانية... وهذه المصطلحات مشتهرة في مختلف ما صنفه والموضع هنا للإشارة إلى كيميائية تشكيلها فحسب.
- 13- يقول صاحب الرضا، في بيان أدبه: «... في هذا الكتاب شيء من بديع بحث مستحسن في تصور مصطلح الإخوانيات من الناحية الأدبية»، ص 6.
- 14- إحسان عباس، ما تبقى من رسائل عبد الحميد الكاتب، ص: 64.
- 15- م د، ص: 70.
- 16- م د، ص: 143.
- 17- شوقي صيب، تاريخ الأدب العربي، ج2، العصر الإسلامي، ص: 478.
- 18- حمادي الركركي، عبد الحميد الكاتب: جمع آثاره ودراساتها/ شهادة التأمل للبحث، (مرفوعة)، جامعة التونسية 1983 - 1984، ص: 45.
- 19- م د، ص: 1.
- 20- م د، ص: 49.
- يسطر عبد العزيز شليل بين عبد الحميد والخاص في تتبعه لتصور الكتابة عند العرب، إذ يطور من فكرة النهضة، «... في سياق محدد لا يتجلى فيه في علاقتها مع واقعها، ولا مع لغة عصرها، ولا مع لغة عصره، فقد حدد مقصدها، مدبره في شئ ما، بل في علامته، بل في معنى ما ينفق وعند حميد الكاتب».
- انظر: عبد العزيز شليل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جلدية المحصور والغيباء، دار حميد علي الحامي، ط1، تونس، 2001، ص: 236.
- 21- يقول حمادي الركركي تمهيد على رسالة خالد: «... في هامش الصفحة 53 من (عبد الحميد الكاتب، جمع آثاره ودراساته)» عرّف هذه «...» على أنها «...» لا «...» باعتبارها الموضوع الذي يصح أن تكون به ضمن الرسائل الأدبية».
- انظر: م د، ص: 1.
- 22- ص 22.
- مصر 1998، ص: 189.
- 23- وصف بعض الباحثين «...» على أنها «...» من حيث أنها «...» مثل كتبه، فإذا رامها تعددت عليه».
- انظر: «...» كتب «...» على عبد الحميد الحمادي و «...» أو «...» من «...» دار إحياء الكتب العربية، ط1، سوريا 1952، ص: 61.
- 24- عند حضور «...» حقه «...» مع «...» في «...» كسر «...» لا «...».
- المأدبة والتحرز من عيوبها
- 25- إحسان عباس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائله سالم أبي العلا، ص: 137، 136، 135.
- وقد تمت «...» عن «...» «...» في «...» له «...» بعد أن «...» حواص الإيلاء الشعبي كخطاة القصص
- يقول بول ريكور:
- le discours se donne comme événement: quelque chose arrive lorsque quelqu'un parle
- .. انظر:
- P. Ricoeur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II, éd. Seuil, (coll. Esprit), novembre 1986, P. 103
- 26- جون بول سارتر، ما الأدب، ترجمة وتقديم محمد عنيبي هلال، دار نهضة مصر، ط1، القاهرة د
- تد، ص: 22.

- 95

[illegible]

• محرم ہجری المعقل

نرصد الرواية انطلاقاً من صفحاتها الأولى تجربة
 لأحد الشعراء، وهو الشاعر محمد بن عبد الله بن
 شريح، الذي هو من مشجور مشهور في تاريخ
 العرب، كما أنه من أحد الشعراء الذين
 صنفوه من الشعراء الجاهليين، وهو من
 الفضوليين، يتبحر في معرفة ما يدور خلف هذه الأسوار
 العالية العاتية (أسوار السجن) - في حكي محنة

[illegible]

ومع ذلك يصور الكاتب على الكفاية حيث يتم الاحتفاء بالذاكرة لمواجهة النسيان والامحاء وإن كان على حساب دقة الحقيقة في بعض الأحيان لأن كل حرف يقوله هو مقصود ويخرج من فم الكاتب بعد تحقيقه بآلية حسنة - التي هي المتفحص التي أتت قلبه خلال هذا العهد - فمرة يسجل في قسمته حادثة لا تتطابق مع الحقيقة في حين أن القسمات الأخرى تروي أحداثاً لم تحدث في حياته بل هي

[illegible]

وفي مبري الرصعة الغشة. عشتار باب الحكة
مقصود سبكه وجه تشد حتى سحر القلوب ابه
(وحوال لحنة واحدة) كشف لصعب الذات المهمة
وتعريفه مع عشتار مبري سبكه حتى ياتي بحده
سبحه لاحقا في مبري به وبتشيل مبري به
يلاحقها باستمرار.

* معتمد: محمد تيم، مهندس، معتمد: محمد حارس، الموهبي *

[illegible]

لتمتع بإحاراً في أعماقه تعرية لما ترسب في فاع هذه الذات من الخوف، حتى أنه يمكن القول إن الذات كما تبدو من رواية هذه المحن المعيشة كانت بعبء متدراً نفسياً، يعيش على الهامش متحياً خلف ظلاله المتوعدة.

لذلك كله، إذا أردت أن تبحث عن البطولة بمعناها المتداول في بعض الصحراوي هذا، فلن تجد لها أثراً، إذ ليس هناك في الشخصيات من استطاع أن يتغلب على العوائق التي اعترضت مساره السردى. فكل الشخصيات مهرومة في واقع الرواية، كأنما سلب عليها قدر محتوم جعلها ترغل في المقاص وتنعج بحجبية حياة قاسية مؤرة لا ترحم. إن قيمة الانكسار هي نسب السيطرة على أعاد النص. ولكن البطولة الحقيقية الغائبة في السطح حاضرة ضمناً في قاعه ويرسب في بياض الدال ويمكن استجلاؤها نعا

في هذه المحن وحسنها
بعضها بنفسه بدوي في
الذاكرة. قاريخ الذات كما تسجده
عنف. لذلك تسمى الكلمة
تحت حجب الحب الذي
تحترق الضقات السطحية التي تغلف سرد الذات
والجماعة، وتجعل من كتابة الذات عند الصحراوي،
كتابة البوح التي تحفر في الجراح التاريخية والجمعية،
كتابة عن فرح ذاتي وجمعي احتقن ذات لحظة. إنها
كتابة الذات التي تسرد التفاصيل المؤلمة، الذليذة
التي تشكل بمطرفة التذ عيوب المجتمع وتساؤل
اللحظة في أبهى تحليلاتها عن الأزمة، كاشفة عن
مشهد الكرامة الإنسانية المهدورة تحت سطوة انتعيب
والتعذيب الذي يصفه الصحراوي ويقف عنده طويلاً.
به دعوة لتجاوز محنة الخوف الذي تغفل في وجود
الذات ولعناتها، غير تكريس يقين الحلم والكتابة،
كتابة الذات التي تسرد نفسها بحثاً في مصيرها ومصير
المجتمع وهويته.

كانت سرقة الموتى تمثل ضرباً من السقوط الأخلاقي
للماضى القديم، فالحاكي لا ينكر ذلك بل يعترف
به في صدق عار «أشعر في قرارة نفسي أنني تعيرت
كثيراً نحو الأسوأ». سببت كل الذي تعلمت وسقطت
إلى الحضيض، فالتسقوط ليس له آخر أو قرار» (201).
في الفصل الأخير حيث يعاشر «صابر» الموتى ومزية
بعيدة عميقة، تبرز أن السقوط والانحدار ضرب من
الموت بالحياة والغياب الحاضر. وذلك هو الوجه
الأخر للحنة

بعد خروج «صابر» من السجن لا نرى لوجوده معنى
غير الشهادة على هذا العالم الميت الحي وهذه القور
المفتوحة. فقبل أن يبلغ محطة العودة يعلم موت أمه
حزن وكمد، ولحظة تحاوزه عتبة البيت يدرك شلل
أبيه بحلقة فإذا هو كالميت الحي ولا يتجاوز «صع
«شريف» أخته هذه المتزلة يسر السرائر، فهي من
الأيام في خدمة «سي «أخي» من نحد
وصديقه «زايد» الذي خاتنه الأبرار
يمارس الانتحار البطي. ويقطع
بعض بصحنه ونسبي من بدو
الموتى. وهو نفسه تنتهي به المحنة إلى معاشره الموتى
ومصاحبة «نعمة» عرعر «العاملة بمشرحة النساء امرأة
صلعاء بلهاء. تثير الاشتزاز وتدعو اليه». إن ما عاشه
الحاكي بعد السجن هو عبارة عن رماد ومحنة وهزيمة
بحيث لم يبق من المناضل شيء يذكر، سوى تغيب
الجثث وإعدادها للدفن.

لقد حاولت الرواية من خلال شتى المعن التي
مرت بها الذات، أن تبرز المعايير التي تظال الشخصية
العربية من خلال الغوص في تركيبها النفسية العميقة
وإطلاقات العنان لخواطرها ومتنصاتها دون أن تتدخل
بكبح جماح بوحها العاري أو تقطيعه. بل إنها تعدت
أن تحصل الذات رواية وقائما بالأحداث في آن واحد

في موقف انتحار الذات (وجهاء) ومن شئت انتحار الكتابة (كتمان). نسرّع الأما في البحث عن الذات من خلال محاولة «جئة» وكأنها تعيد كتابة «عبد الحكي الخليلي في «الذاكرة الموشومة» (29). هذا الحكي التاريخ الذات لا يتعدى البحث عن هويتين «الأما» من خلال كتابتها، وهوية أدبية (إبدعية) هي هوية الكتابة دائما.

وبعد ذلك يمتدّ حضور الأنا على كامل فصول الرواية الستة بشكل طوع . ورغم مروعة السرد من خلال إيحاءاته نابعد المرجعي للنص الروائي استناداً إلى الإبهاء، يذهب الحيال دوراً مهماً وفاعلاً في تشكيل الصورة الأنوية للحاكمي، وإقامة جسر من التواصل بين المنتج ومتجذّر الأيداعسي . ولكنّه خيال واع، فالكاتب على وعي تام بخصوصيّة إقحام ذاته وسردها وروايتها بحيث ينجب إلى اتّاه . يدعم ذلك خارجيّاً ما يمكن تسميته بـ «مواقف» ومواقف للكاتب نفسه .

لجنة واحدة الحركة الطلابية
اليسار الثوري العالم في تفاعله
سوليسمي 1988 حتى 1991
هي فترة توالدت في الجامعة التونسية (11).

(2) متعة القارئ

في تلك التحوم بين أسد المؤلف وأنا الحاكى تولد الرواية فناً ومعنى. فعينا الحاكى الحائرتان في مطع الرواية تفلان الحيرة إلى القارئ، وعيناه المشدوهتان تصنعان الدهشة في مقتل النصّ الروائي من خلال هذا المشهد الغريب الذي يجعل من الحاكى حيّاً بسترخي على كرسيّ وثير مِنّا نتشّش الديدان جسده دد دد دد (في المكتب) وهناك (على الرصيف) في نفس الآن. وإذا هو حيّ مِنّي في ذات الزمان. إن هذا الاغراب والإدهاش الذي تمارسه الذات الحاكائية مقصود به شدّ انتباه القارئ وإفكّاك إعجابه ذلك أن «الغربة أم

لا يشعر القارئ بتبدل الأصوات بين الصفحة 6 والصفحة 7، بل يوقر في أنه أن قات التكلم في الإهداء (وهو المؤلف) هو من مازال بخاطره في متن الرواية (هو الحاكي) وهو أمر «يوهم» بالمطابقة بين المؤلف والحكاكي وبشكل ضمني يرسم أفقاً قرائياً يعتناهم عند صلة مباشرة بمجملات الأنا.

إن هذا الالتباس أو «التلبس» يدفع إلى تساؤل حول هوية هذا «الأنثى» المتكلم وأثرها في هوية الصر ذاته. تصعنا «وحهان» منذ العنوان والإهداء والمطلع

الإعجاب كما تقول العرب. يضعنا هذا الحضور المزدوج بين المكتب والرصيف بين الحياة والموت أمام الوجه الأول لانتسراخ الذات الحاكية وعدم انسجامها. ازدواج يجد صدها في الكتابة الروائية التي تعنى بالذات في سحر، حنين، مرجعية الواقعية والمرجعية اللغوية مما يفتح الرواية على أفق السيرة في مرجعيتها وتحليلها، وأفق الرواية فهي تصويرها وتحليلها ويعيدنا إلى ما ذكر أولاً من تنزّل «وجهان» في إطار ما يعرف بـ «أدب النجوم» وما يسميه رشيد بنحدو «حمالية اليبس» (11).

نحن هذا العجب المعجب، يولد في رحم الذاكرة التي تستعيد ذلك الماضي المرير مضيقاً إلى محبة الذات في عيش تلك الأحداث المرّة محبة جديدة هي محبة تذكروها. فالجراحات العضوية قد تنتم مع الأيام،

موت حرج سلس. عقل دس. عجب.
أعرف بعمق بحرس.
اللمحطات المرتبطة بها وبأحداث.
بين الذاكرة وجراحاتها، في عمق.
حين يحسبنا هذه.

وهو اختيار يمشك به المؤلف رغم أنه يحتل الحاكية مكابدة هذه المحنة، يمشك به من أجل مضاعفة حالة التحقّص لدى القارئ، إذ يختار الصحراري هذا النمط في حكي الرواية لأنه يعرف أن منسوب الفضول لدى قارّنه يرتفع حين تكون النصوص من جنس «الأدب الذاتي» الذي يسرد تفاصيل حياة الكاتب، وأسراره، وحزناتها، ومراحلها، لتقارب حالة الشغف بالقراءة، حالة استمتاع بالاستماع لحصص اعترافات هامة أو عالية السرة، يدلي بها الكاتب في لحظة مصارحة ومكاشفة تخفّف من ثقل الذنوب والكروب ويحنا عمن يقاسمه الهمسوم. لقد استرح الروائي القارئ إلى عالمه، وورّطه ثوريلاً حميلاً وشدّه إلى عالم محتته المرّة بحكمة الأدباء فتكفي تلك «الأناء» الحاكية

والساردة والمتكلمة أو تكون مزروعة في نصّ «وجهان» لحشة واحدة» لتكون كلمة مرور يمر بها القارئ بكل يسر إلى عالم كاتبه، ويستيطع مكاناً دواخله ومجاهاً حسه.

ورواية «الأزهر الصحراوي» زائخرة بالحركة، وبالأحداث. . . تتقاطع فيها عدّة مسارات، وتعرف عدّة تجاذبات وتعرّجات. . . فيها استحضار لحقية من تاريخ تونس. . . فيها صبر لعدة أسس في «لايف» وفي عدسة. . . وفيها أيضاً تعريض على حياته هو شخصه. . . لأحد من القراء يمكنه أن ينكر على الصحراري براعته في السرد تلك «الأناء» المتكلمة صادقاً ومعبّراً وحميماً. . . ولم تكن الرواية لتكون بذلك البهاء، وبذلك الوهج، لو كانت منسوبة لضمير صير الأناء. . . ولأن «الصحراري» كاتب محيد، قد يحسبنا. . . وقد كان بإمكانه أن يفعل، ضميراً غير «الأناء». ولو فعل، هل تكون تلك

منه. وبذلك التذيق
قارّنه. . . في «وجهان» - «أراجيف» (12):
منه.

القارئ في المصوّل فاشتغل عليها، ووظفها، مستقرناً أفق انتظار. . . جاعلاً من نصوصه الزاوية مسوبة إلى ضمير المتكلم «الأناء»، لتبدو قريبة جداً، أو متماهية مع شخصية المؤلف. . . لذلك بدا لنا السرد الروائي عنده متزّلاً في هذه المنطقة، منطقة الذات المبدعة الروائية بأهميّة سرد الذات وما توفّره من جماليات. . . يدرك الصحراري من خلال ما تظهره أعماله السردية ما يتمتع به ضمير «الأناء» الزاوي من مصداقية لدى القارئ. . . وما يوفّره هذا الضمير للكاتب من مجالات أرحب للتعبير من خلال الانتساب لهذا الضمير الحي والحيوي، العرن والمناسب. لذلك يلتزمه ويجري روايته عليه، ناقلاً إيّاه (ضمير السرد) من الداخل إلى الخارج ومن الذات في تشظيها وانقسامها إلى الذات

لا حرج في ذلك على أئمة السجني وتحتج به
 جعسي حار عبد مصعب، حبيب السجني
 والثوئي في باعتبار أن الحركة الطلابية التونسية لم تدرس
 تاريخها ولم تعامل معها إبداعاً رغم ريادةها للضلال
 الطلابي في العالم، ولكن المهم هو ما سيعمد إليه
 المؤلف فعلا لتعدد خطته بالأحرار الفية الحاضرة، حيث
 مستحوّل ميرة الشخص الواقعي (التسجيل) إلى قصة
 تزد بالادوات الأدبية (التحليل) يرقص (الصحراوي)
 أنه بين الصمائر: المتكلم والمحاط خاصة، ويتنقل
 في زاوية النظر من العين المبصرة الشاهدة إلى البصيرة
 الواعية، يتراوح بين التعبير والإحشاء، وأقوى عدته
 صنع السرد بوشيجة التحريك وصمان استمراره بحكمة
 التشويق كي يصير القارئ، ويوقر له ما يستطيع من
 ابتاع، فأى قيمة لسرد لا يتم؟

- لذة التعاطف والتعاطي بإيجابية مع الآخر المكتوب ومع شخصه، ذلك أن المبالغة في التفاصيل والمشهدية المتعلقة بتجارب الألم والأصطهاد، يحول القارئ إلى متلصص يمارس رغبة مراقبة حميميات الآخرين في تعاطف مع قضاياهم (التي هي قضاياه) قضاي الحيات.

رواية «وجهان لجنّة واحدة» عمل ممتع وعميق ومؤلم في نفس الآن ، فهو يستصغر انكسارات الذات ويصوح بحرونها الشخينة الثاوية حلف الظلال . . رواية تكشف المستور وتقول علي لسان حاكمها (صابر)

- إن ضمير المتكلم المعتمد في رواية الصحراوي
بدلاً لنا أنسب الصائرات في مثل هذا السرد لأن ضمير
«أنا» أكثر تحكماً من ضمير العائيب في مجاهر
النفس، وعيابه الزوج، - إن ضمير سرد المجاعة هو
الذي يستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية - عند
صدق، ويكشف عن بواطنها بحس ويذهب
كما هي لا كما يجب أن تكون - وهو مطلع «وحي»
لجثة واحدة» تعرية هذا «الحي»
الذي يسير في جنازته

- متعة القراءة ، وحب الاطلاع ، والفضول ؛ تجلت في منح القارئ إذنا بدخول العالم الحميمي الخاص بشخصيات تنال وتشوق وتتعري بقوة وعنف

[illegible]

الهوامش والإحالات

- (8) - الرواية ، ص 272
 (9) - الرواية ، ص 273
 (10) - الرواية ، ص 175
 (11) - الرواية ، ص 275
 (12) - الرواية ، ص 164
 (13) - الرواية ، ص 168
 (14) - الرواية ، ص 154
 (15) - الرواية ، ص 258
 (16) - الرواية ، ص 258
 (17) - الرواية ، ص 309
 (18) - الرواية ، ص 396
 (19) - الرواية ، ص 436
 (20) - الرواية ، ص 470
 (25) - الرواية ص 81
 (26) - الرواية ص 309
 (27) - الرواية ص 7
 (28) - الرواية ص 9
 (29) Abdelkebir Khatbi - La Memoire Tatouée Okad, 2007
 (30) حوار مع الأهرام الصحراوي، جريدة الشروق التونسية بتاريخ 01 - 03 - 2011
 (31) رواية، ص 18
 (32) - أراجيف: رواية جديدة للصحراوي هفتوت عن جولة للشرق تونس 2011
 (33) - رواية، ص 17
 (34) - رواية، ص 18
 (35) - رواية، ص 18
 (36) - رواية، ص 18
 (37) - الرواية ص 273
 (38) - حوار مع الأهرام الصحراوي، جريدة الشروق بتاريخ 01 - 03 - 2011

«الجليس و الأنيس»⁽¹⁾

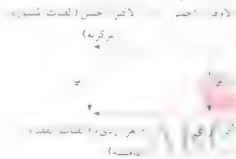
1 - القضاء في الخطاب القصصي عموما

■ المقدمة

يعود اهتمامنا بالقضاء
في كتاب «الجلس والائيس»
الى سمين رئيس، أونهما
هونرة الدراسات النقدية التي
تُعنى بالمكان باعتباره عنصراً
من العناصر المكونة للخطاب
القصصي، وذلك في مُقابل ما
يشهده عنصر «الزمان» من عناية
واهتمام كبيرين من جانب النقاد.
وأما ثاني هذه الأسباب فهو الثراء
الواضح الذي عرفته الأمكنة في
«الجلس والائيس» مما جعل
من البحث في تنوع هذه الأمكنة
ودلالاتها في هذا الكتاب أمراً
جديراً بالتتبع والتقصي.

تُعدّ ثبوتية الأهمية إذا ما قيست بدراسة الزمان (4).
ولا شخصيات يُمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ، إنما هو المكان الذي
يضم وجود هذه الشخصيات ويسهل عليها حركتها. فالفقهاء إلى جانب
حفظ كتابه مقدس، يحفظ كتابه مقدس (5)، وهكذا يرى
حفظ شخصي مقدس، ومثلما يتطلب نقطة انطلاق في الزمن، فإنه
يتطلب نقطة انطلاق في المكان. وقد قال سيبويه "آه إذا
دنا من [البحر] ذهب" (6).
فهذا الارتباط الثلاثي الإلزامي بين المكان والزمان والحدث هو الذي على
ضوئه سيُقاس مدى استحسان الخطاب القصصي ونماسكه، وهو الذي عليه
تدور العملية الإبداعية برمتها.

يعني لا يثبت عند سبب شديد انحصار في حيز "تصدق
 انحصار سنة (17)، يقول: "كان دار و دية غير حصص
 عموم له في سبب حدة شيء" و بناء على قاعدة "أقل شيء
 ينحصر في مكان من سبب" فإن هذه انحصارات، وإن
 بعد ذلك، مشابهة جداً لبقوة الشيء. من ثمره وإن كان
 في حيز سبب سبب، وإن كانت انحصارات لا في الشيء
 بوحى - لأرداهر - تسحب لاستعارة لأرداهر حيز
 و لا في حيز - فإن هذه انحصارات من انحصارات
 تسحب من وجهه نظري لاستعارة الأثر (دق)
 و لأصغر ردي. وهكذا فإن كلا انحصارين تسحبان
 للتصور التالي :



ب الفضاءات المفتوحة

وهي تتركب من "احسن" و "الاس"

فهو انحصار و ذلك في حيز "أرداهر حيز" و
 هو يتركب من "انحصار" (18) و حيز "أرداهر حيز" و
 إن كان حيز من حيز "أرداهر حيز" و إن كان حيز
 و حيز "أرداهر حيز" و حيز "أرداهر حيز" و حيز "أرداهر حيز"
 من شرايهم وينتد عليهم.

وهي "الاس" في حيز "أرداهر حيز" و هو لا
 حيز (19)، هو يتركب من "أرداهر حيز" و حيز "أرداهر حيز"
 حيز و قد صنع انحصار كما يصنع انحصار "في حيز
 "انحصار انحصار انحصار انحصار" (20) مكان
 مشحون، و هو سبب كل سبب في حيز "أرداهر حيز"

لنا أن نستعير مثالا من الاستعارات المرتبطة بالفضائية
 (Spatialization) التي أسسها صاحبنا "الاستعارات
 التي نحيا بها"، لقلنا إن هذا المكان يستجيب لاستعاره
 "أرداهر حيز" في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 في حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 "أرداهر حيز" (11)، حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز"
 انحصار "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 معتر و بوس من حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز"
 حضور قد أخذ الجميع والجواثر.

و من ثمره انحصار "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز"
 راقية، نابضة بالحياة وديمومة التجرد والاستعارة و توحى
 بما وصل إليه المجتمع العباسي، وخاصة الطبقة المسيو
 فيها من رفقي وازدهار الذي تجلّى من خلال
 المؤلفات لأغراض الحياة اليومية لهذه الشريحة و سببه
 المادّي، وطبيعة المجلس و نوعية المنكر، و أنماط
 و حتى أسلوب تقديم الطعام. و بكل هذا
 ذلك أن نستعير بمثال من "أرداهر حيز"
 "سعة علم المأمون"، يقول المؤلف:

"أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 في حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 من حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 بعيداً مع سببه في حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 فأنه قد تشكّل كذلك من خلال فضاءات مهيمنة

مرعجة و كسبة حيز في حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 "أرداهر حيز" (16)، حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 بعض "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 كوخ انحصار و ذلك في حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه
 كوخ انحصار و ذلك في حيز "أرداهر حيز" و ذلك في حيز "أرداهر حيز" مع سببه

إن أحتم ما يمكن أن يستشف من خلال هذا الرسم البياني أن فضاء «الغرفة» هو على حد عبارة أحد الفلاسفة، فضاء «ثنائي المعنى ثنائي الدلالة» (27) ذلك أنه يتحكم في الشخصيات ويتلاعب بمشاعرها وأحاسيسها على نحو جيد. فهذا الفضاء يتسم بسمتين ومن ثمة فهو يوزي دورين. فهو بالنسبة إلى عبد الملك بن مروان فضاء «مُخلَق (عدم)، وهو من يجمع من الاتصال بروجته (القضاء على الرغبة) التي تعتبر الغرفة بالنسبة إليها -

- على ضيقه - مفتوحا، فهو يحقق لها رعتها (مُدعة عبد الملك)، والاتصال عنه. فهذا الاتصال في العرفة يصحبه، بالضرورة، اتصال في قلب الروحة وبالتالي في شعورها تجاه زوجها، لذلك يصحح هدف «اللب» على الرغبة أقصى عبايات هذه الروحة (وجود). إلا أن فضاء الغرفة هو كذلك بالنسبة إليها فضاء مغلق، لأنه يحجب من أي محاولة اتصال مع الخارج، وبالتالي فهو يخلق حالة من العزلة (عدم)، لأن

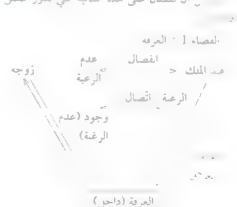
الغرفة هي فضاء مغلق، وبالتالي فإن ذلك



ليس مُعدتها إذن أن يكون «الباب» الدافع الأكبر والرئيس بين هذه الشخصيات. فهو الذي ساهم في قطع العلاقة بين عبد الملك وروجه بداية «كان بينهما باب فمحتة فأغلقت ذلك الباب» (عدم)، وهو الذي سهّل لقاءهما في ما بعد: «خرجت إليه من الباب، ولم يرحا حتى اصططحا» (وجود).

مسألة بدعة في هذا الخبر دورا هاما، فهو عبارة على كونه إطارا حيويا للأحداث، هو المصاحف الوحيد الذي يجمع بين عبد الملك وزوجه. وقد أصبح هذا النص في هذا المثال، «لم يعد فضاء حقيقيا، بل فضاء تكتيف الألفة والدفاع عنها» (24). ولم يعد، على حد عبارة البعض، فضاء «ناعما يصمم الشهوة والنسبة للعشاق» (25). بل هو فضاء «دأب دلالية مركبة حسب حالات الوجدانية التي تعيشها الشخصيات. فهو فضاء مغلق أحيانا (داخل)، مفتوح أحيانا أخرى (خارج). ولعل هذه الحدلية بين الداخل والخارج (ها dialectique du dehors et du dedans) (مغلق = داخل / مفتوح = خارج) ليست - في نظرنا - إلا تجسيدا لفكرة الوجود والعدم (داخل = عدم، خارج = وجود) التي تتجلى في الفلاسفة والتي أشار إليها غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في كتابه «شعرية الفضاء» (Poétique de l'espace) (26). ذلك أن فضاء العرفة (داخل = داخل dedans) يمثل، في هذا المثال، ملاذ «الباب» في فضاء العرفة التي تصمم مُعاقبتها لزوجها (داخل = داخل / خارج = خارج) (dehors) هو «باب العرفة» (باب العرفة) لأنه يجمع من الاتصال بروحه

أن تستند على هذه الثنائية التي تدور ضمن



3 الخاتمة

يعود أهمية «الخبليس والأئيس» إلى كونه أثرًا يعكس قصصًا لا حصر لها. وهذا ما جعل من إخضاع هذه الأمكنة لمنطقة لمبدأ «الانتقاء» (la selection) ضرورة من الضرورات التي اعتمدها المؤلف حتى يخدم بها توجيهه العام في عملية الحكيم. ولم يكن القصصات في هذا الأثر مجرد ذكور تربيته يقتصر دوره على احتواء الأحداث، أو إضفاء صبغة جمالية لمسرد، بل جاء القصص غنصًا مدعًا، طوق بالذلالة ومؤثرًا في هذه الأحداث والشخصيات التي تقوم بها شديد التأثير. وتُعد مرآة هذا التأثير يعود إلى الصفة العلائقية التي نأكدت كـ بين الشخصيات والأمكنة. وهو ما يدعم القول بأن القصص لم يعد يعيش بمعزل عن باقي المكونات الخفية لأخرى تُسرد إلى هو داخل في علاقات متعددة مع بعضها. يؤكد على أن هوية الخطاب الأدبي عمومًا لا تنفصل عن بقية عناصر القصص كسند أساسي للعملية

ويبدو واضح الدور الحواري الذي لعبه «الب» في هذه الأحداث. وإذا كان الباب يرسم لنا - حسب باشلار- «مكانيين قويتين تقسم الأحلام إلى صغير إد هو أحيانًا مُحكم العلق وأحيانًا أخرى هومنتح على مصراعيه» (28) فهو إذن الفصل بين الداخل والخارج وهو شرط المرور من مرحلة الاتصال إلى الانفصال بداية، كما أنه هو الذي سفل العودة إلى الاتصال بين الشخصيتين في مرحلة ثانية. هو إذن الفاصل بين الوجود والعدم، أي بين السعادة والشقاء. بل إن هذا الفصل قد كان دافعًا للموت في مرحلة أولى (الانفصال - الفناء على الرغبة - الموت) ودافعًا للحياة في مرحلة ثانية (الاتصال - الرعة - الحياة) فهو إذن مرئط شديد الارتباط بالحالة الشعورية التي تعيشها الشخصيات. لذلك كان اتعلاق الباب بداية (كان بينهما باب فحجته وأغلقت ذلك الباب) مسد في حزن عند المثلث (فتش ذلك على عند المثلث فتشك). كما أدى افتتاح هذا الباب في مرحلة ثانية (خرجت إليه من الباب) إلى عودة الأسعد. «الانتقاء»

ARCHIVE

الهوامش والإشارات:

- 1) أحمد حسن هاشم الكافي والأئيس الصانع الشافي لأي امرئ انعماني - د. بهروزي - محمدي محمد مرسي طوني، احسان عباس، عالم الكتب، ط2، لبنان، 1993.
- 2) د. بهروز، لبنان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1997، ص 53.
- 3) Gerard Genette, *Le roman expérimental*, 1969, P. 1.
- 4) *L'acte de la narration* (Gerard Genette et Alfanou) in *Espace* - Seminaire d'etude litteraire, collection hesperidis, P.U.M. P. 144.
- 5) JI AN Alsinia, *Ibid.* P. 148.
- 6) سيزيف، لكتاب، محمدي وشرح عبد السلام محمد هارون، ١٩٩٣، ج 1، ص 35.
- 7) أكلدستش، الفناء لروائي، صغير كتاب الفناء، د. حمه عبد الرحمن حرب، دار كريب مشرق، صغ 2002، صغ 20.
- 8) Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman* - Edition Galilée, 1970, P. 288.
- 9) د. مارك جونس، لاصغراءات التي صغها، ترجمة عبد الحميد حجة، دار بونع، ط2، المغرب، 1996، ص ١٠.
- 10) د. ري لوفان، مشكلة الباء الغني، ترجمه ميرزا فاسم، مجلة السلاعة القدرية ألف، ج 6، 1986، ص ١٠.

- (11) «فلسف والأليس» ج 1، ص 133
- (12) «يوري جوس» - مرجع نفسه، ص 83
- 13) Yves Reuter - Introduction à l'analyse du texte - Editions Armand Colin - 3eme edition - Paris - 2005 - P.5
- (14) «فلسف والأليس» ج 1، ص 365
- (15) «مصدر نفسه» ج 3، ص 91
- «...» ص 436
- «...»
- (16) «...» ج 1، ص 533
- (19) «مصدر نفسه» ج 1، ص 532
- (20) «مصدر نفسه» ج 1، ص 364
- (21) «جوس» - «لوكوف وفيرك جوس» - مرجع نفسه، ص 41
- (22) «مرجع نفسه» - ص 41
- (23) «فلسف والأليس» ج 2، ص 36
- 24) Gaston Bachelard - La poetique de l'espace - P.U.F - 3eme edition - Paris - 1961 - P.59
- 25) Chenik Amna - Espace et narration dans l'histoire de tresse d'Honore de Balzac - Fac. Des lettres - Tunis - 1991 - P.124
- 26) Bachelard dit - «Le philosophe avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être» (Ibid. P.191)
- 27) Henri Mitterand - Les descents du humain - 1^{ere} edition - P.U.F - 1980 - P.189
- 28) Bachelard dit - «La porte s'ouvre...» - «Les possibilités d'êtres qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois la porte est bien fermée, verrouillée, endurcie. Parfois, La porte ouverte, c'est-à-dire grande ouverte» - La Poetique de l'Espace - (Ibid. P. 300)

ARCHIVE

المجلد 254 / العدد 254 / أكتوبر 2014

المعنى والمغنى في المالوف التونسي : برول «بدا الربيع» من نوبة المزموم أنموذجا

■ التمهيد

يمثل المالوف نسخة عربية إسبانية، من فن الموسيقى الشرقية الإسلامية، حيث نشأ في بداية القرن السابع، أي في ظل الإمبراطورية العربية الإسلامية. وقد تطوّر شيئا فشيئا على مدار فترة طويلة من التجارب، ليصبح خلال القرن الثالث عشر، نمطا وقائما موسيقيا رئيسيا مستقلا عن بقية القوالب الموسيقية الأخرى، وقائما بذاته من خلال حملة من القواعد، هذا إضافة إلى الجمالية الخاصة به (1).

ويعدّ المالوف اليوم في تونس، نمطا موسيقيا منفردا يتركّب من ثلاثة عناصر أساسية: نغمة، قالب موسيقي، وصف. عددا من القطع الأثرية للمالوف، التي تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تظهر بوضوح هذا التركيب. فبالنظر إلى نغمة «بدا الربيع» (2)، نجد أنها تتألف من ثلاثة أجزاء: نغمة «بدا الربيع» (3)، نغمة «الربيع» (4)، ونغمة «الربيع» (5). وهذا التركيب يعكس بوضوح الطبيعة المنفردة للمالوف، الذي يتركّب من ثلاثة عناصر أساسية: نغمة، قالب موسيقي، وصف.

ويعدّ المالوف اليوم في تونس، نمطا موسيقيا منفردا يتركّب من ثلاثة عناصر أساسية: نغمة، قالب موسيقي، وصف. عددا من القطع الأثرية للمالوف، التي تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تظهر بوضوح هذا التركيب. فبالنظر إلى نغمة «بدا الربيع» (3)، نجد أنها تتألف من ثلاثة أجزاء: نغمة «بدا الربيع» (3)، نغمة «الربيع» (4)، ونغمة «الربيع» (5). وهذا التركيب يعكس بوضوح الطبيعة المنفردة للمالوف، الذي يتركّب من ثلاثة عناصر أساسية: نغمة، قالب موسيقي، وصف.

1. برول «بدا الزّبيع»:

1.1. الجانب الشعري:

.....
.....
.....

ضلع

1 وتنت الأعصاف —

رجوع

2 الثّنيا سلوان أوهى وثية واشتق

• الكلمات: محاولة المصدر.

• اللغة أو اللهجة المستعملة. تضمّن هذا «البرول»

• مرادف بين اللهجة العربية الفصحى واللهجة العامية

يُضَمُّه حَصْرَتُهُ

• المصدر: رجوع

ARI

www.ari-ly.com

• «الموضوع» يصبّ لنا الشّاعر تداعيات حلول فصل

الزّبيع على الطّبيعة وعلى حياة العرود وسلوكه.

• الشّكل الحارحي:

\\ \\

\\ \\

() \\

..... M

..... M

يتضح لنا من خلال هذا الرّسم البياني أنّ لهذا البرول شكلا خارجيّ متعلّقا ومتنوّع القوامي

معدّبة، مع تنوّع في ضلع
سحر الشعري والتّعبية (٦)

• معدّبات انطلاقا من هذا الموروث. التّفرّسات والمقاربات التي ساوت الدّرس تروحيّة التّوبة من بيت بشائها ويظّورها كقالب موسيقي، وذلك على صوة الإشكاليّات التي طرحتها، سواء منها المتعلّقة بكيفيّة تناول المقامي للطّوع التونسية، أو بالفترة التي تمّ خلالها نظم وتلحين مختلف أحزانها، أو برفع اللّثام عن هويّة ملحيها وشعرائها.

ومن بين المقاربات التي ترضى عنها نفسها على السّاحة نظرا لمدّتها، تنبّث المتعلّقة بـ العلاقة القائمة بين المعنى والمعى. وحيث أنّ خاصيّة التّفاعل بين الكلمة والفصح تختلف من ملحق إلى آخر، فإنّ الهدف من وراء هذه المقاربة هو إبراز كسنة التي تمّ من خلالها توظيف المعنى خدمة لشعرها عن المعنى، وبالتالي استخراج حصص الموسيقي الأسلوبية التي اشتملت عليها
• صلب العاصر الموسيقيّة الأ
مصنوع النصّ الشعري.

وسعيّا ما نفهم طبيعة هذه العلاقة، ارتباطا بالأعتماد على النموذج العائلي «بدا الزّبيع» من هويّة المزموم التونسيّة، التي تطرح العديد من التساؤلات والإشكاليّات ولعلّ من أبرزها:

1 -
التّأليف الموسيقي لتوبة المزموم من خلال برول «بدا الزّبيع»؟

2 - هل حشد المعنى عامل تراط و تكامل مع معنى
نذج الغنائي «بدا الزّبيع»؟ وكيف تتمظهر العلاقة ما بين كلّ من النصّ والإيقاع الشعريين؟ وهل توجد علاقة توافقية ما بين كلّ من اللّحن والإيقاع؟

برول: بدا الربع

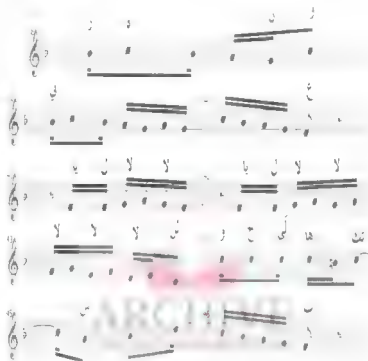
غناء الأبيات: البيت الأول

The image displays a musical score for a vocal melody, likely for a traditional Arabic song. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, characteristic of a Western musical notation system. A large, semi-transparent watermark with the word 'ARCHIVE' is centered across the middle of the page, partially obscuring the musical staves. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

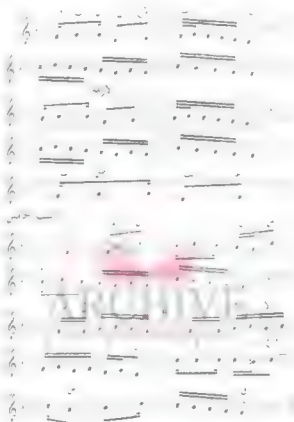
البيت الثاني

يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا

البيت الثالث



سب اُردو خطی

[illegible]

والله اعلم بالصواب

1 2 1. تحليل الفكرة الأولى.

تعلیمت ہندو متکرمہ لاء یہ بھی لایا ہوا تھا۔ لاء ای

نصفى هذا البرول، خمسة آيات شهـ
على البحر الأبيـ

الاسماء الثلاثة الأولى أي الله، وكذلك اللازمة
الاسمية هي محمد بن عبد الله بن عبد المطلب
تعقب عبه البيت الثاني. هذا إضافة إلى البيت الخاص
بـ محمد بن عبد الله بن عبد المطلب
بيت أبي طالب بن عبد المطلب بن عبد المطلب

• الحملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 21 و 22 و 23 و 24.

• الحملة الفرعية 2 - في شكل جواب، وتنقسم على المقاييس رقم 80 و 11 و 14 و 15 و 16.

• الحملة الرئيسية الخامسة - ترتكز من عشاء البيت الثالث من هذا «البرول»، وهي تتكون من سبعين رقم 17 إلى المقاييس رقم 10. وتنقسم إلى جملتين فرعيتين على النحو الآتي

• الحملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل على المقاييس رقم 1، 11، 14 و 15 و 16 و 17.

• الحملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتنقسم على المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18.

• الحملة الرئيسية السادسة - تتمثل في عشاء البيت الخامس أي الزخوع، وتمتد من المقاييس رقم 10 إلى المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل على المقاييس رقم 1، 11، 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتشمل على المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الثالثة في شكل سؤال، وتشمل على المقاييس رقم 1، 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

الإيقاع - إيقاع «ارول» وهو إيقاع بسيط، وقد يرتكز من وقتين، ويدون على النحو الآتي هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السوداء كوحدة رمزية برمز من خلالها لوقت:



الحلابة الإيقاعية - اشتملت هذه الفكرة الأولى على أربع أسطر في مستوى الحلابة الإيقاعية ورد كالآتي



• الحملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل على المقاييس رقم 1، 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتشمل على المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الرئيسية السادسة - تتمثل في عشاء البيت الخامس أي الزخوع، وتمتد من المقاييس رقم 10 إلى المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل على المقاييس رقم 1، 11، 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتنقسم على المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الرئيسية السادسة - تتمثل في عشاء البيت الخامس أي الزخوع، وتمتد من المقاييس رقم 10 إلى المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل على المقاييس رقم 1، 11، 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتشمل على المقاييس رقم 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

• الحملة الفرعية الثالثة في شكل سؤال، وتشمل على المقاييس رقم 1، 11 و 14 و 15 و 16 و 17 و 18 و 19.

الإيقاع - إيقاع «ارول» وهو إيقاع بسيط، وقد يرتكز من وقتين، ويدون على النحو الآتي هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السوداء كوحدة رمزية برمز من خلالها لوقت:



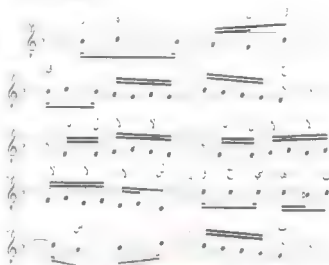
الحلابة الإيقاعية - اشتملت هذه الفكرة الأولى على أربع أسطر في مستوى الحلابة الإيقاعية ورد كالآتي



غناء الأبيات: البيت الأول

The image displays a musical score for a vocal piece. It consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, typical of a Western musical score. A prominent watermark with the text 'ART-BLUT' is centered across the middle of the staves. The overall layout is clean and professional, suitable for a printed musical manuscript.

البيت الثالث



• مسافة الثابثة : موجودة ضمن كل المقياس

• مسك شلاب - ورسه شس شسيس رقم 14، 21، 44 (نوا بوسلك)، (جهاركه-دوكاه)، (بوسلك -راست)، والمقياس رقم 4، 18، 27، 36 (كردان-حسيني)، (عجم-مجير) .

• مسافة الزدبغة : وردت ضمن المقياس رقم 2، 11، 20، 29، 38، 47 (نوا كردان) .

• مسافة الخماسية : وردت ضمن المقياس رقم 11، 19، 28، 37 (جهاركه كردان) .

• عينة المسافات اللحية الأخرى، فقد عانت عن مضمون هذه الفكرة الموسيقية الأولى .

2.2.1. تحليل الفكرة الثانية

يمثل هذه الفكرة الثانية في البيت الزامع أي الطالع، إلى حاب اللازمة الموسيقية التي تمثّل العنصر الأول منه . وهي تمتد من المقياس 4 إلى المقياس رقم 11 وتتنقسم بدورها إلى فرعتين كالآتي :

الأول من البيت أربع، وهي تمتد من المقياس رقم 4 إلى المقياس رقم 11، وتنقسم بدورها إلى فرعتين كالآتي :

• الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتنقسم المقياسين رقم 4 و 11

• الجملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتتركب من المقياسين رقم 11 و 14

• الجملة الرئيسية الثانية : تتمثل في اللازمة الموسيقية التي تعقب غناء العنصر الأول من البيت الزامع، وهي تمتد من المقياس رقم 11 إلى المقياس رقم 14، وتنقسم بدورها إلى جملتين من 4 و 11 كالآتي .

• الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتنقسم المقياسين رقم 11 و 14 .

• الجملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتنقسم

• الجملة الرئيسية الثالثة : تتمثل في غناء العنصر من البيت الزامع، وهي تمتد من المقياس رقم 14 إلى المقياس رقم 18، وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعتين كالآتي .

• الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتنقسم المقياس رقم 14 .

• الجملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتنقسم المقياس رقم 14

الطبع طبع المرموم .

الإيقاع : إيقاع «البرول» وهو إيقاع بسيط وسريع ويتركب من فترتين، ويدلّ على النحو الآتي، هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السوداء كوحدة راسية .



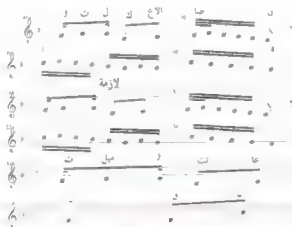
اشتمل المسود اللحن الحاصل من الفكرة الموسيقية الثانية على الأحاس (المقود) الآتي ذكرها :

• حس مرموم على درجة الراست

نفس الجملة الممتدة من المقياس رقم 4 إلى المقياس رقم 11، ومن المقياس رقم 11 إلى المقياس رقم 14، وذلك من خلال توظيف الملحن لدرجات الجهاركاه، النوا، الذوكاه، بوسلك، الراست .

• جنس مرموم أصلي :

نفس الجملة الممتدة من المقياس رقم 11 إلى المقياس رقم 14، ومن المقياس رقم 14 إلى المقياس رقم 18، وذلك من خلال توظيف الملحن لدرجات الكردان، المحيّر، المعجم، الحسيني، النوا، الجهاركاه .



المساحة والمقطعة الصورية

تتكون المساحة والمقطعة الصورية من مجموعة من النغمات التي تتكرر في شكل معين. هذه النغمات هي التي تشكل المساحة والمقطعة الصورية. في هذا البيت، نلاحظ أن النغمات تتكرر في شكل معين، مما يخلق مساحة ومقطعة صورية محددة. هذه النغمات هي التي تشكل المساحة والمقطعة الصورية. في هذا البيت، نلاحظ أن النغمات تتكرر في شكل معين، مما يخلق مساحة ومقطعة صورية محددة.

المسافات المستعملة:

تتكون المسافات المستعملة من مجموعة من النغمات التي تتكرر في شكل معين. هذه النغمات هي التي تشكل المسافات المستعملة. في هذا البيت، نلاحظ أن النغمات تتكرر في شكل معين، مما يخلق مسافات مستعملة محددة. هذه النغمات هي التي تشكل المسافات المستعملة. في هذا البيت، نلاحظ أن النغمات تتكرر في شكل معين، مما يخلق مسافات مستعملة محددة.

الاستنتاجات العامة:

تتكون الاستنتاجات العامة من مجموعة من النغمات التي تتكرر في شكل معين. هذه النغمات هي التي تشكل الاستنتاجات العامة. في هذا البيت، نلاحظ أن النغمات تتكرر في شكل معين، مما يخلق استنتاجات عامة محددة. هذه النغمات هي التي تشكل الاستنتاجات العامة. في هذا البيت، نلاحظ أن النغمات تتكرر في شكل معين، مما يخلق استنتاجات عامة محددة.

على نفس المعنى، مما حثك نفسك على مستوى
معنى متبادلة بمعنى

استنتاجات عامة للعلاقة المعنى بالمعنى :
من خلال تحليلنا لهذا التمودج العائلي بورد
الاستنتاجات الآتية :

اشتماله على مزج بين اللغة العربية الفصحى
واللهجة المحلية بضميمة «قصيدة» على أي لغة رجي
غير متقيد بالضوابط النحوية والصرفية، هذا على مستوى
الكلمات التي من شأنها أن تكون «الأساس»

كما سيتم هذا بورد على نفس المستوى، على
الآثار في لسان الله (أي الله) على نفس المستوى،
من أن المعنى واحد ما بين أبيات الدور والطلع.
والثاني فإن الملحن لم يوفق في التعبير عن المعنى

معنى واحد على نفس المستوى، على نفس
معنى واحد على نفس المستوى

الاستنتاجات العامة

.. على مستوى النص الشعري

أما على مستوى انقال الشعري والهيكل والنسك
الخارجي

« بورد هذا نموذج حسن في شكله، حيث
يتمثل بوجه واحد بوجه قصصه، وبوجه عامه
بصيغة حصرية. هذا على مستوى الكلمات أما على
مستوى جملته فهو ليس جديداً

« على مستوى شكله فهو نموذج «عربي» بالخط
الذي هو في شكله «عربي» حسب جملته
«صنع في نفس لسان الله» بوجه عامه، «عربي»
ابتداءً من «الآيات».

الشيء الذي يحدثه «الأساس» على لسان الله
معناه «الأساس» على نفس المستوى «الأساس»
الذي ورد هو الآخر في شكل بيت شعري واحد.

على نفس المستوى (أو صيغة حسن
الثالث والخامس، حيث تطرقنا إلى «الأساس»
وصف تداعيات محلول فصل الضيف لا على نفس
مستوى «الأساس» في «الأساس» على نفس المستوى
بورد «الأساس»

« على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى

البيت الرابع (الطلع)

« البيت «الطلع» «الأساس» على نفس المستوى
« على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى

« على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى

كما تضمن هذا البيت تكاملاً على مستوى المعنى
« على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى

« على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى

« على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى
«الأساس» على نفس المستوى «الأساس» على نفس المستوى

الهيكل العام، حيث يوجد تطابق بين الهيكل العام
مع : شكل العام للمحن.

كما أن الضعويات التي واجهتنا والمثثلة أساساً
في علاقة النص الشعري بالواقع الداخلي، وعدم
احترام المعاني جزئياً أو كلياً، إضافة إلى عدم احترام
خصوصيات اللغة أو المهجة المستحقة على مستوى
كل كلمة، هذا إلى جانب عدم احترام مواطن الترسيد
والشديد والضعيف. كلها عكست في حد ذاتها بطور
مؤلمة كاملة.

منها من حلال بحسب بسطوح الغنائى "بدا
الربيع"، أن التلحين قديما كان يعتمد على صياغة
بجعل رئيسية وأخرى فرعية، ترتكز على مبدأ الحوار
المتجسّد من حلال تقنية السؤال والجواب. وهنا
الأسلوب المتوخى في التلحين ريادة على خاصيات
تلحين الموشح والزجل، والتي تقوم على تضمين
مضامين لحسن الأهل من خلال الأبيات والثاني من
حلال - حلق - حلق - حلق - حلق - حلق - حلق -
المعنى والمغنى، ولم تجعل الملحن حراً في طريقة
حلقه مع - حلق - حلق - حلق - حلق - حلق - حلق -
بوجود علاقة رطبة بين المعنى والمعنى حتى ولو
كانت سببية، وهذه العلاقة موحدة جاذبة غير صاعدة

المصادر والمراجع

*SNOUSSI (Manoubi). *Initiation à la Musique Tunisienne Volume I Musique classique*, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes [Innema] zzahra, 2003. 156 p.

قطّاع (محمود)، «من قوالب حُرث الموسيقى العربي - الإسلامي النّوة»، مجلة الحياة الثقافية، عدد 63،
سنة 1992، ص 41-17.

Das N-SI (Marsch) ist ein N-SI, das in der N-SI-Liste steht und in der N-SI-Liste steht.

2) SNOI SSI (Marouby), op.cit, p.23

$$\left(\frac{1}{2} \right)^2 \cdot 400 = 100 \text{ (the number of } 1/2 \text{ inch cubes)} = 100 \cdot 1 \text{ cm}^3 = 100 \text{ cm}^3$$

2000, 1999, 1998, 1997, 1996, 1995, 1994, 1993, 1992, 1991, 1990, 1989, 1988, 1987, 1986, 1985, 1984, 1983, 1982, 1981, 1980, 1979, 1978, 1977, 1976, 1975, 1974, 1973, 1972, 1971, 1970, 1969, 1968, 1967, 1966, 1965, 1964, 1963, 1962, 1961, 1960, 1959, 1958, 1957, 1956, 1955, 1954, 1953, 1952, 1951, 1950, 1949, 1948, 1947, 1946, 1945, 1944, 1943, 1942, 1941, 1940, 1939, 1938, 1937, 1936, 1935, 1934, 1933, 1932, 1931, 1930, 1929, 1928, 1927, 1926, 1925, 1924, 1923, 1922, 1921, 1920, 1919, 1918, 1917, 1916, 1915, 1914, 1913, 1912, 1911, 1910, 1909, 1908, 1907, 1906, 1905, 1904, 1903, 1902, 1901, 1900, 1899, 1898, 1897, 1896, 1895, 1894, 1893, 1892, 1891, 1890, 1889, 1888, 1887, 1886, 1885, 1884, 1883, 1882, 1881, 1880, 1879, 1878, 1877, 1876, 1875, 1874, 1873, 1872, 1871, 1870, 1869, 1868, 1867, 1866, 1865, 1864, 1863, 1862, 1861, 1860, 1859, 1858, 1857, 1856, 1855, 1854, 1853, 1852, 1851, 1850, 1849, 1848, 1847, 1846, 1845, 1844, 1843, 1842, 1841, 1840, 1839, 1838, 1837, 1836, 1835, 1834, 1833, 1832, 1831, 1830, 1829, 1828, 1827, 1826, 1825, 1824, 1823, 1822, 1821, 1820, 1819, 1818, 1817, 1816, 1815, 1814, 1813, 1812, 1811, 1810, 1809, 1808, 1807, 1806, 1805, 1804, 1803, 1802, 1801, 1800, 1799, 1798, 1797, 1796, 1795, 1794, 1793, 1792, 1791, 1790, 1789, 1788, 1787, 1786, 1785, 1784, 1783, 1782, 1781, 1780, 1779, 1778, 1777, 1776, 1775, 1774, 1773, 1772, 1771, 1770, 1769, 1768, 1767, 1766, 1765, 1764, 1763, 1762, 1761, 1760, 1759, 1758, 1757, 1756, 1755, 1754, 1753, 1752, 1751, 1750, 1749, 1748, 1747, 1746, 1745, 1744, 1743, 1742, 1741, 1740, 1739, 1738, 1737, 1736, 1735, 1734, 1733, 1732, 1731, 1730, 1729, 1728, 1727, 1726, 1725, 1724, 1723, 1722, 1721, 1720, 1719, 1718, 1717, 1716, 1715, 1714, 1713, 1712, 1711, 1710, 1709, 1708, 1707, 1706, 1705, 1704, 1703, 1702, 1701, 1700, 1699, 1698, 1697, 1696, 1695, 1694, 1693, 1692, 1691, 1690, 1689, 1688, 1687, 1686, 1685, 1684, 1683, 1682, 1681, 1680, 1679, 1678, 1677, 1676, 1675, 1674, 1673, 1672, 1671, 1670, 1669, 1668, 1667, 1666, 1665, 1664, 1663, 1662, 1661, 1660, 1659, 1658, 1657, 1656, 1655, 1654, 1653, 1652, 1651, 1650, 1649, 1648, 1647, 1646, 1645, 1644, 1643, 1642, 1641, 1640, 1639, 1638, 1637, 1636, 1635, 1634, 1633, 1632, 1631, 1630, 1629, 1628, 1627, 1626, 1625, 1624, 1623, 1622, 1621, 1620, 1619, 1618, 1617, 1616, 1615, 1614, 1613, 1612, 1611, 1610, 1609, 1608, 1607, 1606, 1605, 1604, 1603, 1602, 1601, 1600, 1599, 1598, 1597, 1596, 1595, 1594, 1593, 1592, 1591, 1590, 1589, 1588, 1587, 1586, 1585, 1584, 1583, 1582, 1581, 1580, 1579, 1578, 1577, 1576, 1575, 1574, 1573, 1572, 1571, 1570, 1569, 1568, 1567, 1566, 1565, 1564, 1563, 1562, 1561, 1560, 1559, 1558, 1557, 1556, 1555, 1554, 1553, 1552, 1551, 1550, 1549, 1548, 1547, 1546, 1545, 1544, 1543, 1542, 1541, 1540, 1539, 1538, 1537, 1536, 1535, 1534, 1533, 1532, 1531, 1530, 1529, 1528, 1527, 1526, 1525, 1524, 1523, 1522, 1521, 1520, 1519, 1518, 1517, 1516, 1515, 1514, 1513, 1512, 1511, 1510, 1509, 1508, 1507, 1506, 1505, 1504, 1503, 1502, 1501, 1500, 1499, 1498, 1497, 1496, 1495, 1494, 1493, 1492, 1491, 1490, 1489, 1488, 1487, 1486, 1485, 1484, 1483, 1482, 1481, 1480, 1479, 1478, 1477, 1476, 1475, 1474, 1473, 1472, 1471, 1470, 1469, 1468, 1467, 1466, 1465, 1464, 1463, 1462, 1461, 1460, 1459, 1458, 1457, 1456, 1455, 1454, 1453, 1452, 1451, 1450, 1449, 1448, 1447, 1446, 1445, 1444, 1443, 1442, 1441, 1440, 1439, 1438, 1437, 1436, 1435, 1434, 1433, 1432, 1431, 1430, 1429, 1428, 1427, 1426, 1425, 1424, 1423, 1422, 1421, 1420, 1419, 1418, 1417, 1416, 1415, 1414, 1413, 1412, 1411, 1410, 1409, 1408, 1407, 1406, 1405, 1404, 1403, 1402, 1401, 1400, 1399, 1398, 1397, 1396, 1395, 1394, 1393, 1392, 1391, 1390, 1389, 1388, 1387, 1386, 1385, 1384, 1383, 1382, 1381, 1380, 1379, 1378, 1377, 1376, 1375, 1374, 1373, 1372, 1371, 1370, 1369, 1368, 1367, 1366, 1365, 1364, 1363, 1362, 1361, 1360, 1359, 1358, 1357, 1356, 1355, 1354, 1353, 1352, 1351, 1350, 1349, 1348, 1347, 1346, 1345, 1344, 1343, 1342, 1341, 1340, 1339, 1338, 1337, 1336, 1335, 1334, 1333, 1332, 1331, 1330, 1329, 1328, 1327, 1326, 1325, 1324, 1323, 1322, 1321, 1320, 1319, 1318

(5) قولنا (محبوب د)، التصدير نفسه.

قصيدة مشاعر

منصب مدرس / شاعر وكاتب حرس

1

خلست

إلى مكثي مُدَّ تَسْلَلُ نَمَلٌ يَكْفِي
فَلتَسْلُ بَيْنَ الْأَنَامِلِ مَعْنَى
هُوَ الْخَرْفُ فَوْقَ الْوَرْقِ
وَلَا بُدَّ لِلشَّعْرِ أَنْ يُنْطَلِقَ

2

ندأت

الْكُتَابَةُ وَهَوَا وَلَهَوَا...

وَعَفَوَا وَلَغَوَا وَسَهَوَا

وَلَفَّ شَرِيطُ الْكَلَامِ عَلَى خَاطِرِي

فَرَأَتْ كَلَامِي سَبْرِي

فَهَسَ شِعْرِي شِعْرِي

جَمِيلٌ وَأَبْدَعْتَ يَا شَاعِرِي

فَاطْلَقْتُ أَمْرِي

«سَكْرُ فَمَكْ

فِي الْمَدِيحِ كَرِيهٌ يَانِي

أَيَا شَاكِرِي».

3

اعدت

قِرَاءَةً مِمَّنْ كَسَبَ

مَنْصِبَ حَسَنٍ

بِشَيْءٍ مِمَّنْ كَسَبَ

كَيْبِ أَعَشُ

بِشَيْءٍ مِمَّنْ كَسَبَ

بِشَيْءٍ مِمَّنْ كَسَبَ

1

وقفت

وَنَحْ شِعْرِي شِعْرِي

«نَسْرُقُ يَوْمَ مَعْنَى مَصَاعِدِ غَرِي»

عَدَا سَوْفَ سَمْعِي رَأَتْ هَدَى مَصَاعِدِ ثُمَّ نَعَسَ

«مُوقِفٌ»

وَفِي نَسْرٍ يَهْمِي

«عَلَانِيَةٍ»

«مَصَاعِدُ نَسْرُقُ»

أَتَطْلُبُنِي أَنْ أَوْقَعَ سَمْعِي

عبي سعد حدي

ثم تصفق ٤

وعاد ساجدي - نبي سعد حدي

أد فب شعري ٥

سيدة الشغراء القدامى؟

5

شَطِيطٌ

الكَلَامُ الَّذِي لَمْ أَكُنْ فَأَنَّهُ

تدعيتي سعد من سبي من حب نبي

تَذَكَّرْتُ فَعَلَ الطَّعَاةُ وَهُمْ يَشْطِيطُونَ

رِجَالُ الْخُرُوجِ عَنِ الصَّفِّ وَالذَّفِّ

٦

صردت

شبهت شعري صرد

و صبت شعري

" ٥ ن اصحاب شيطان شعري

فما ذبح شعري

و ذبح شعري شديدي حدي ٥

وقلت يوم

" ن شديدي ثم سعد حدي

فهو كلام نصي

وَحُلُّوا الْكَلَامَ التَّضْيِيدَ

وَالْأَفْلَا لَا أَرِيَهُ

والا

وقلت شعري ذوق بوضعي

«وَالْأَفْلَا» (شَطِيطٌ) قَصِيدَكَ حَتَّى

نَصِيرَ رَعِيمِ الشَّيَاطِينِ دُونَ مُنَازَعٍ

٦

فَرَحْتُ يَدَيَّ حِمَامًا

وَقَلْبِي رَقَ

تَدَافَعُ سَطَرٌ مِنَ التَّمَلُّقِ فَوْقَ بَيَاضِ الْوَرَقِ

وَنَامَ الشَّيَاطِينُ حَوْلَ شَرِيطٍ مِنَ الصُّورِ الْوَاهِدَةِ

وَأَنَّ الشَّيَاطِينَ دَعَا رَافِدَهُ

بصوتها أصعدت واليه

دعوتها حدي

٨

شعري

الشعري ٥

والشعري ٥

والشعري ٥

والشعري ٥

وقلت شعري ذوق حدي

وعند شديدي شعري

وَمَاتَ أَمِيرُ الْكَلَامِ «الْمَلَكُ»

وَصَاحَ الشَّيَاطِينُ:

«حُلُّ الْقَصَائِدِ مَشْرُوفُهُ مِنْ هُنَا... وَهُنَا».

9

مبدت شعري

حيث كمتي ندق

ونفقت شعري الحبر

«أَلَا أَيُّهَا النَّاقِدُ «الْأَجْمَعِيُّ» الْبَصِيرُ

أَمَّا مِنْ خَلَاصٍ؟»

أَجَابَ:

«الْقَصَائِدُ نَارَةٌ مِنْ سَمَاءِ الْخَيَالِ الْمُبْتَغَى

وَمَا نَقَلَهَا غَيْرُ شَيْءٍ السَّحَابِ وَشَمُّ الْغَيْبِ

د شِعْرِ زَاهٍ مِنْ كَهْرْتَاءِ الْجَمَالِ الْخَطِيرِ

عَلَى رَأْسِ سَبْعَةِ مِنْ مِزْقِ التَّصَوُّصِ

وَبَعْضُ مِنْ شِعْرِ سَبْعَةِ زَادَ الْعُيُوبِ

عَدَّتْ سَبْعُ

«شَبَّ الْحَالِصِ

وَحُوسٍ مَحْدِيٍّ حَيْثُ يَهْدِي عَرَقُ سَبْعِ

سَبْعِ سَبْعِ

«حَبْرُ «الْمَلَأْتِ

10

وَحَرَسِي سَبْعَةِ «الْحَسَنِي

«سَبْعَةِ نَفْسٍ لَا

مَرْوَدَةٍ مَقْصُورَةٍ مَعْدَةٍ

لَا عَوْدَةٍ لَهَا حَيَّةٌ

11

بَعْضُ

فَسَبْتُ

فَحَدَّثَ صَبَّ الْخُدُوعِ

يَتَذَكَّرُ الْفُضُولِ

«هَلْ سَبْتُ «الْفَكَارِي بِرَأْفَتِ

وَأَنْحَسْتُ سَبْعَ

بِإِسْمِهِمْ قَدِ

سَبَّاتِ سَبْتُ قَدِ

سَبْتُ شُعْرِي مَعِي

عَلَى مَسْرُوحِ سَبْعِ

شُعْرِي مَعِي

وَعَلَى مَعِي

دَفِي حَبْرُ الْأَحْقَابِ

رَبِّ حُرُوفِ عَمَاءِ

قَدِ شَبَّ شُعْرِي مَعِي مَسْرُوحِ

سَبْتُ سَبْتُ

«سَبْتُ

«سَبْتُ

«سَبْتُ

سَبْتُ سَبْتُ سَبْتُ سَبْتُ سَبْتُ

سَبْتُ سَبْتُ

سَبْتُ

سَبْتُ

سَبْتُ سَبْتُ

سَبْتُ فِي سَبْتُ سَبْتُ سَبْتُ

سَبْتُ

سَبْتُ

سَبْتُ سَبْتُ

تَعَبْتُ مَعْبُورٍ مِنْ أَسْفَلِ مِ بِنِ بَوْمِي وَصَحْوِي

وَصَحَّتْ بَنَاتُ خَيَالِي .

اَعْتَصَمَنْ بِمِثْلِكَ حُلْمِي وَصَحَّتْ:

«فصيح»

وهي سبب ما في البيت

وهي سبب ما في البيت

وهي سبب ما في البيت

«كأن»

«لَا بُدَّ مِنْ شُرْطَةِ لُغَوِيٍّ لِبَنَاتِ خَيَالِي

إِذَا الْأَمْنُ مُضْطَرَبٌ فِي الْقَصِيدِ

وَأِنِّي أَخَافُ مِنَ الْاِخْتِلَالِ».

12

قلت

عدتُ لخاصة صبحي ومحو

وبحوا ومحو

وَدَاخِلِي الْأُزْيَابُ:

«خذا»

بجانبه، نجس

يَحْسُنُ فِيهِ الْحَسَابُ».

13

قلت

شديت عرفة يومي

(وقد كُتِبَ عَدَا)

ففررت من عرفة صوبي لأحب

«قلت

«انقصه اكتب»

14

نَهْنَسِي لِاصْغَمِي

«سأه عفايس مرفقه

ومصنوفة رقت

على حبة الالحد»

تحتش من صفات لاث بدور حدث

ولا يص لا حص

وعن عد مفرق

قد كتبت له بعد مدح

وذنون كلام فاح

«مقداد بعدد»

«قلت

قد اجمعت على مدح

«سأه عفايس مرفقه

ومصنوفة رقت

على حبة الالحد»

فيصع بانحرب خد

شهيذا على نبضة في اللقاح

وَيُعْلِنُ أَنَّ الْقَوَامِيسَ أُمَّ تَنَامُ

وَتَضْحُو عَلَى الْكَلِمَاتِ ضِ الْوَلِيدَةِ.

15

على

ورقني

تدأب سطر من سم

مُ تَنَابَ سَطَرٍ مِنَ التَّثْلِ ثَانٍ

على ورقى بنشر
سبعين صفر من سنن بنية عرب حبيب
ركبت سبلات مصلى الى فستق لها في بياض
أجوف

سمعت هذى صوب بعباب

ألف القصيدة أنه صدق

فهل يكذب شعراء وهو كُتوب^{١٧}

سبلات عجب

وهو من غير شطو فسه

مصب نحو مقبرة ساهره

يا حبه يا حبه يا حبه

فرب

على ورقى بنشر

ألف القصيدة أنه صدق

فهل يكذب شعراء وهو كُتوب^{١٧}

سمعت هذى صوب بعباب

ألف القصيدة أنه صدق

فهل يكذب شعراء وهو كُتوب^{١٧}

سمعت هذى صوب بعباب

ألف القصيدة أنه صدق

فهل يكذب شعراء وهو كُتوب^{١٧}

سمعت هذى صوب بعباب

ألف القصيدة أنه صدق

فهل يكذب شعراء وهو كُتوب^{١٧}

على مكى عرب

سمعت رجاء تحببه

من من نفسه

تجسد

ذكرى أرواح السعد

فهميب

ألف حزن

على حبه

فشيطان شعري اختفى بقند عقد الصداق

وكم كان يخضر عند غيباب الخلية

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

ألف حزن

شذو حقه نه يح

لا تحت مني

الآن أنت حصي

قصدي صبح

18

نشي

قد لا سمعي

«إذا ما دُعيت لأمنية شاعرة

فلا تشغل بالحضور القليل

لا تسبح معتر

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

«في مبرحان

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

ن

عبي درود

من هياج صحابه

تصرف كذا فعلت شهيد

مع الشهريار الشهير.

19

نسبي كذا نسبي

«إِذَا مَا دُعِيَ لَأَمِيَّةٍ

لَا تُظَلُّ

فَوَ الْمَلَلُ

يَدْبُ بِرُوحِ الْأَمَاسِي

وَيُخْتَلُ بَعْضُ الْكَرَاسِي

وإن كان شغرت روح حسن

هل العنقريّة إلا اعترف

عبي حظه موقوف

وإن ضفّ الخاضرون بعد كذا

معنى الأكف

نصف كذا

معنى لا يدور

نوع كذا

بعد تصرف

ولا سمع في كذا نفس شارب

لأن صحابه ماهرة في عدب

تدبر كذا من ريس سس

لأن اشعث صفق حنلا حنلا

أصل الخيول

وعس النفوس

إلى أن أطلت فؤوس فؤوس

تجرب عبي

معنى حنلا

ولا راح رحلا ١٩

20

والتقصيد روحا ملا عدو

معنى تدرب الحلاق

معنى وحيد

عبي

كذا معنى كذا

ردر مل

وعدب كذا عدب في الحن انراق

تدبر كذا حكم

معنى كذا كذا

وقال طيب الثبأ القصائد:

«لَمَلُ الْقَصِيدَةِ حَمْلُ سَرَابٍ

فَيَنْتَفِي الطَّلَاقُ أَكِيدَا

لَمَلُ الْقَصِيدَةِ حَمْلُ أَكِيدُ

فبأن حلاق عبي

عدب أي الورق

عبي حنل الاحتمال:

معنى الحنل

كمن شحن توصيل ١

«إِذَا كُنْتُ تَنْظُمُ نَبِيلَ الْمِدَادِ عَلَى الْوُرُقَاتِ
فَإِنِّي أَنْظُمُ مَيِّزَ الْمُرُورِ عَلَى الطُّرُقَاتِ
وَأَكْتُبُ بَعْضَ الْخَوَاطِرِ
وَيَا لَشَوْرٍ لَسْتُ أَعَايِرُ

حدث س أ

أحدث

«تبدل»

«فَقَصِيدُكَ الْآنَ بِتُكِّ !» قَالَتْ:

حدث

«فَقَصِيدُكَ الْآنَ بِتُكِّ !» قَالَتْ:

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

أحدث

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

حدث

«فَقَصِيدُكَ الْآنَ بِتُكِّ !» قَالَتْ:

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

أحدث

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

«فِي هَذَا وَهَذَا»

أحدث

أُخْبِتْ

قَصِيدِي دِهَانٌ سَتِيرِي عَلَى الْأَرْضِ

حَفِي

حَفِي

كُلُّ حَفِي

وَحَفِي نَدِي حَفِي

وَحَفِي نَدِي

هِيَ مِي

كَمَا شَفَانِي

وَمَعِي

أَنْ شَفَانِي

كَمَا شَفَانِي

قَصِيدَةِ حَرَفِي

22

سَدَا

الْقَصِيدَةُ حَبٌّ مِنْ لَذَّةِ

نَدَا

بَرْدَا

سَدَا

أَيُّ قَدَحٍ عَسِي

سَعْدَتْ مَدَارِجُ صَوْبِي نَضْدَةً عَرِي

وَلَا تَدْرِي فِي صَوْبِي

وَلَا تَدْرِي مِنْ جِهَارِ شَتَّى صَوْبِي مِنْ احْمَقَاتِ

وَعَفَّتْ كَعِي

مِنْ الْكَلِمَاتِ الشَّعْبِيَّةِ

صَعِدَتْ عَلَى مَسَرِّحٍ مِنْ بَصَائِ أَوْرَقِ

بِرُفْعِ صَوْتٍ مِنْ أَمَلٍ يُبْجَرُ شِعْلًا دُورَ رَبَا

أَيْتُ مَقَارٍ مِنْ لَمَعَانِ بَسْرِي

أَلَى سَنَةِ وَهِيَ بَدْرِي

نَدَى أَيْلٍ مَعْصِي

وَحَدِيدِي سَدَا

أَيُّ عَلَى سَدَا حَصِيدَةِ

صَوْبِي سَدَا

وَأَمْسِي

لَا تَدْرِي مِنْ مَقَرِّ الْخَدَا

عَصْفُورِ حَرَفِي

وُ

أَمْسِي

مزَامِير دَاوُد

Les psaumes de David

تخريج وإعادة صياغة

مصحف / مجمع نويس

انظر

Le psautier mozarabe de Hafs le Goth, édition et traduction de
Marie-Thérèse Urvoy
Presses Universitaires du Midi

أَرِيفَةُ شَرْبِ دَاوُدَ مَزَامِيرُ
إِلَى دَاوُدَ، بِطَلَبٍ مِنْ صَدِيقٍ
نَاشِرٍ، وَقَدْ وَقَفَتْ فِيهَا عَلَى
شَوَابِكِ الْقَرِيبِيِّ بَيْنَ النُّصُوصِ
الْمَقْدَسَةِ كَالْإِنْجِيلِ وَالتَّوْرَةِ
وَالْقُرْآنِ. عَلَى أَنَّ هُنَاكَ مِلَاحَظَةَ

بَلْ سَعِدْتُ فِي شَرِيعَةِ اللَّهِ
يَتَلَذَّثُهَا أَنَاءَ اللَّيْلِ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ
مِثْلَ مِثْلِ شَجَرَةٍ عَرِسَتْ عَلَى مَحْرِي مَاءٍ
بِأَنَّ أَكْلَهَا فِي وَقْتِهِ
وَوَرَقُهَا لَا يَذْوِي أَبَدًا
أَكْرَمْتُ بِهِ فَمَا عَمِلَ إِلَّا الصَّالِحَاتِ

وَمِنْ هَكَذَا تَشْرِيبُ
مَشْرِيبُهُ مِثْلَ عَصَبٍ مَكُونٍ
لَا تَذْوِي سُبُورُهُ بِحَسَبِ

■ أعيد منذ أكثر من عام،
تخريج المزَامِير المنسوبة
إلى داود، بطلب من صديق
ناشر. وقد وقفت فيها على
شوايك القريبى بين النصوص
المقدسة كالإنجيل والتوراة
والقرآن. على أن هناك ملاحظة
لا بد من إبدائها، فهذا التخريج
الخاص بي هو إعادة صياغة
تختلف إن قليلا أو كثيرا؛ عن
نصوص المزَامِير المتداولة،
بما في ذلك أقدمها في العربية
وهو المستعرب لأحد نصارى
الأنطلس الذين خضعوا لحكم
العرب، وتأثروا بالفن الإسلامي.

الحياة الثقافية العدد 254 / أكتوبر 2014

ولا الخطّاءون يُحشرون مع الأبرار

6

الله يرعى طريق الصالحين

من صدى - حقد - فتنى - رى - شهنكة

ولتكسرّ نهم أنية من فتار

10

ألم بأن لكم أيها الملوك أن تعقلوا

ب - بكم - حكيمى - لا - ص - سقم

11

اعدوا الله خاشعين

وانتهجوا خائسين

12

قتلوا يد الملك، لئلا يقضب عليكم

فتذهب ربحكم

إن غضبه لسريع

ألا ليقرّ عينا كل من اعتصم بحبله

4

حسب آخر من العارفين على الصوج والغبائير . مزمو

2000

في سنة 1900

في سنة 1900

في سنة 1900

في سنة 1900

في سنة 1900

في سنة 1900

في سنة 1900

في سنة 1900

4

ألا فاعلموا أن الله اصطفاي

أنا عبده الصالح

هو السميع

أدعوه فيقضي

3

أخشوا الله ولا تنبوا

أنا الذي نصّبت ملكي المختار

على أورشليم، جنبي المقدس

لأخبرنكم بفضائه :

الله قال لي : أنت حبيبي

واليوم على العرش رقصاك

11

اسأل بورتك الأمم

والأرض ومن عليها

12

لتنهشّر عليهم بعضا من حديد

كوبوا على أنفسكم بصائر
إنا خلدتم إلى النوم
وأطيلوا الصمت
١

إلى الله فزبوا فراسكم
وعليه توكلوا
٢

ما أكثر الذين يسألون:
ألا من يمست بخير؟!
يالله

اجعل لنا من وجهك، نوراً نمشي به
٣

أنت الذي شرحت لي صدري
فأب من نعيي نعيم الأعباء
على وقرة قمحهم والمسطار؟

المسطار: العمرة العارضة لشاربه، أو عصير الخمر في صحنه

أنت الذي يا رب
سأعي - د صبح - ما بعد
وجعل يومى ساء

لكبير المُرْتَلين العازمين على القيائير، مزمور لداود

اصبح لآبها لآني يا الله
استمع إلى آهاتي
١

أنت يا مديني وإلهي
استجب لي أنا الذي أشتدك
ولذكرك أقيم صلاتي
٢

صاأ

تسمع بدائي يا رب
صباأ
أوليك وجهي ناصراً
إليت ناظرأ

لأنت لا تحب قط الذين يعملون السوء
أبداً لي يدخلن حنك الشرير
١

أنت الذي لا تحب الظالمين
إذ! أتى لفسهاء يا رب أن يقوموا بس يديك
ويكونوا نصب عينيك

أنت الذي تهلك كل آفأك أثيم
يا رب
وتبغض الذين يسعون الدماء ويمكرون

ما

فدند - د - حنك رحمت سي - سعت كل سي -

ب
ب
ب

ججج - ب - ب
وهمى سوس - سوس

١١

لا - ب - ب

ما حدثوا قط إلا كدسوا
أهوانهم يتعنون
وحناجرهم أرماس فاغرة
ولهم ألسة به يتملقون

١١

ألا صت عليهم سوط عذابك يا رب؟!
وأصيتهم بذنوبهم كما نصيب المذنب
خذهم بذنوبهم، فإذا هم خامدون
ذلك بما عصوا وهم المعتدون

أول من كان محبوساً، فكيف

أنت سوي به سجيناً

لا أعلم برأيت حبساً

وأنت سوي به سجيناً

أنت - صديق - يا صديق

اللهم مولانا

تقدس اسمك في الأرض

10

ثم يا ذر...

ثم أنت...

... يا ذر...

... يا ذر...

الآن الشرير يُباهي بشهوات نفسه،

والغاصب يتهك الخمرات، وبك يا رب يستخف؟

يقول الشرير خيلاً: هو لا يُعاقب!

... يا ذر...

... يا ذر...

... يا ذر...

وعليكم يا رب: من السم؟

حتى أن لا أثر لها فيه.

هو على غرمانه أحمعي، فلا يحدث نفسه إلا شر

1

... يا ذر...

... يا ذر...

... يا ذر...

... يا ذر...

... يا ذر...

... يا ذر...

1

... يا ذر...

... يا ذر...

... يا ذر...

11

1

لكبير الثرثريين العارفين على الصروح والقبائل، شيد

القطاف، مزمور لداود

1

اللهم مولانا

ألا ما أعظم اسمك في الأرض

... يا ذر...

1

بمجدك تعنى الرضع والأطفال،

وأحرقت خصومك،

وأفحمت العدو والذين في صدورهم غل

1

أقول إذ أطر إلى السماوات التي رفعت،

والقمر والنجوم التي جعلت

1

ما للإنسان؟ ألا ما أهون من دود حتى ينادى به

1

أنت الذي جعلته على صورتك، لكن في مرتبة أدنى

منك، بالله

ثم توجه باكياً العار والمجد

13

أَنْتَ الَّذِي لَكَ سُلْطَانُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِينَ، أَهْدَا
أَلَا مَحْشَقًا كَمُ أَتِيهَا الْمُشْرِكُونَ

14

إِصْحَ لَأَهْلَاتِ الْمُصَافِينَ
تَبَّتْ قُلُوبُهُمْ يَا رَبِّ

15

سَقَطَتْ سَاقِيهِمْ فِي مَقَامِهِمْ
فَلَا يُقْبَضُ فِي الْأَرْضِ إِنْسَانٌ

14/13

المؤمنون وسط عالم فاسد
لكبير المغننين : لداؤد :

وَأَنْتَ يَا رَبِّ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

فَلَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

لَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

وَأَنْتَ يَا رَبِّ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

وَأَنْتَ يَا رَبِّ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

كَلَّمَهُمْ ضَلُّوا سِوَاهُ السَّبِيلِ وَغَنَدُوا فِي الْأَرْضِ،
وَمَا فَعَلُوا الْخَيْرَاتِ.

وَلَا أَحَدٌ بِهِمْ، عَمَلُ الصَّالِحَاتِ

أَلَا يَعْتَرِ الْأَثَمُونَ

الدين يأكلون لحم شعبي أكل الخبز

ورئهم لا يدعون

أولئك ألقيا في قلوبهم الرُّغْبَ،

وَكُنَّ اللَّهُ مَعَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ

وَأَنْتَ يَا رَبِّ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

فَلَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

لَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

وَأَنْتَ يَا رَبِّ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

لَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

وَأَنْتَ يَا رَبِّ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

فَلَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

لَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

وَأَنْتَ يَا رَبِّ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

فيهمض عليهم، فإذا هم في حياكة واقعون

10

وَتُؤَسَّسُ لَهُمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

لَا تَكُنْ لِيْهِمْ عَيْنٌ «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ»

11

أَلَا فَاسِطُوكَ يَا رَبِّ،

وَالْمُصَافِينَ لَا تُنْصِ

12

أَلَا مَا أَغْرَى الْفَاسِقُ بِرَبِّهِ،

وَيَفْسُهُ تُؤَسَّسُ لَهُ: «مَا كَانَ عَلَى عِبَادِهِ رَقِيْنَا وَلَا خِيَا»

13

لَأَنْتَ يَا رَبِّ، عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبٌ

أَنْتَ عَلَامُ الْغُيُوبِ، وَمَا بِهِمْ مِنْ هَمٍّ وَغَمٍّ

عَلَيْكَ يَتَوَكَّلُ الضَّعِيفُ،

وَيَلْبِكُ بِأَوْيِ الْيَتِيمِ

14

أَلَا خَطْمُ ذِرَاعِ الْفَاجِرِ الشَّرِيرِ،

وَجَعَلَهُ هَبَاءً مَنْثُورًا

الفرح بالخلاص من الموت
دُعَاءُ لِدَاوُدَ:

احفظني يا الله! أما الذي بك أعوذ

من يدبني من الخوف،
من يدبني من الخوف،

ألا ما أجلّ عبدك الصالحين،
يا كصرتي وسُروري أن أكون فيهم!

تكاثرَت الأوثان
وهم وراء آلهة أخرى يسعون
أما أنا فلا أرى دم ذبائحها كما يريثون.
حرامٌ على شفّتي أسماؤها

أنت ياربُّ مُبْنِي وسفدي وعد
واليك المصير

ما أركى ما قسّمت لي!
يا لهذه المأثرة!

أستبح باسمك أنت الذي تهديني،
وقلبي ناشئة الليل، هو الذي سسني

النع، على الدوام، بصب عبي
أنا وهو على يميني، فحاشا أن أتختر

لذلك صدري منشرج وروحي جدلي،
وأنا نعيم البال وجسدي في يوم مُبَات

لأنك لن تكلني لعالم الأموات يا الله
ولن تترك جسمي حسب.
يسبحي مع العظم، ويبيض اللحم

أنف الذي تهديني سواء السبيل

يا ربّحت
يا ربّحت، يا ربّحت، يا ربّحت

(2)

Georges Christodoulides

جورج كريستودوليداس

Les étuis des violons

أغمد الكمنجات

Les instruments de musique sont pour nous un
besoin

نحن في حاجة من آلات الموسيقى

Pour écouter quelque chose de différent

حتى نسمع شئاً

En dehors de notre voix stupide

خارج صوته الأحمق

Mais dans les sons du violon

ولكن في نغمات العود

Tu comprends le sens du silence

فإنك تفهم معنى الصمت

Et de la mort.

والموت

Les violonistes devraient être des nains

ولابد أن يكونوا قزمين

Pour qu'à leur mort on les entende

حتى نسمعهم عند موتهم

Dans les étuis de leurs violons

في أغمد الكمنجات

Traduit du grec par Marianne Calzas

جورج كريستودوليداس شاعر له قصص على لاصحة في مصداقه من موسيقى ، جعل صوته في صوته
تفهم لده " بده " على حروف "الده" "تفهمين شئاً مرحب بعض غداً في غداً

اللص

المتنوی زینودا / کاتب: نوس

مدور الوجه تنامت شعرات لحيته التي احتشمت بها الشيب
 وقد غلبت منه لونه عذراء ذابت بمرور حالته في
 دنشة صلاب حليم بما ثوبت عقد في وجهه حي
 عصبه عصبه عصبه عصبه عصبه عصبه عصبه
 في حب عصبه عصبه عصبه عصبه عصبه عصبه
 أعلامت. أحب أهلا وسهلا.

۱- در مورد اهمیت و ضرورت این طرح تحقیق
 ۲- در مورد روش‌های جمع‌آوری داده‌ها و روش‌های تحلیل آن
 ۳- در مورد نتایج حاصل از این تحقیق
 ۴- در مورد پیشنهاداتی که از این تحقیق می‌تواند به دست آید

لله الشكر إن كانت الشراوة وكان حطفت
حذر بسوء بول لا سمح الله بصفته
الثقت إلى خاواج النافذة : لقد خجلت من فعني التي
لم أستطع التخلص منها . إنها الطالة . وتركت يتحدث
قتلا

بطالة قاسية والناس لا يقدرون حالي. كل من
أفكده الشغل - قصتي لأنني من ذوي سماس
فقد لا عيب مستوح في يوم من الأيام
نفس من ذوي السمعة وقد حجب الله سمعت من
السجن.

من كخصعوى حفا" بحر من عدله وحده
وقد كان من حب أن أعيت على هم المرمز لا
أحاول مرقك. أنا مذنب في حقك.

[illegible]

كانت عربات المترو مكشّطة بألوان زاهية
في حين أن قاطريها كانوا يرتدون ملابس
بسيطة. وفي الوقت الذي كنت فيه مشغلاً
بمشاهدة الشوارع المكشّطة بالألوان والأشجار التي
تساقط منها أوراقها في الخريف كان الناس يتنقلون
على أرجلهم في حين أنني كنت أجلس في إحدى
العربات. حاولت أن أكون متواظفاً فلم يفلح.
كنت أرى كيف أنهم يرتدون ملابس بسيطة
وأنا أرتدي ملابس فاخرة. كنت أرى كيف أنهم
أبداً لم يجرحوا فيها أبداً. التفت فشهدت وجه شخص

فمن لا يس حبسك مسجنته لاني لا تسب
مسجنته احد

مديني حبيب صاحب ايام في حبيبتي

حبيب لاني في نفسي مديني

لاني انا حبيب مسجنته حبسك مسجنته في
سجن انا في مسجنته انا احب في حبيبتي
حبيبتي حبيبتي من اولئك الذين تعرفت عليهم في
سجنك حبيبتي حبيبتي في سجنك حبيبتي حبيبتي
سجنك حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

مسجنته حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

قلت : وأنا أقدر أصحاب الكرم مثلك
قلت : لقد يؤتني منزلة لا أستحقها.

قلت : أنت قلت إنك صعلوك. والصعاليك كرام
لكمهم مسودون من قبلهم. لذلك توخشوا وصاروا
يفيروا على أموال الأغنياء ويفقونها على الفقراء
منهم. أليس هذا كراما ؟

قال صاحب

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

وافتح باب عربة الميتر وتذاع الناس إلى الحارح
ونزل معي اللهو الطريف وقد أحسست عند رأيت
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

احتضنتني بحراة ثم غاب في الزحام. صرت أمثارا
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

وبدأت بعض الحبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

وظفت راجعا قاصدا المقهى التي قال إنني سأحده
فيها. دخلت المقهى ونفقدت كل الكراسي فلم
أحده انتعت إلى وجود طابق ثلث فصعدت بحثت
عنه وهو حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي
حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي حبيبتي

بافاروتي

بافاروتي

وساد العرفة صمعت حزين لم تطفعه سوى
تكن أساعة الحنطية تشير إلى قسوة الزمن وتبدل

وظلت حميدة يدها في الإباء وهي تعيد على
بعض الشجرات الباقية في أحد حبيباته

طموحا مقبلا على الحياة... أنعلمين كان يمكن أن
تصبح قد مشتهر... فماد ذكركم في حتى
فنان معروف - كان ذلك منذ عشر سنوات تقريبا - كان
سبباً في رد بعض حد الإعلام في حين شعبي
فتعجب من سؤالي ببقائه في المنطقة
رغم كثرة شبابها في هذا المجال بالذات
سبباً في ذلك

كل ما يقدر به ذلك كان محبوباً فرددت
تشريراً بدلاً من عند التعريف بحياتي حيث حتمه
من بعد ذلك على نحو صواب في دأبه عند
وأخيراً لعرض المسرحيات المنجزة وأحياناً لعرض

والحياة... في إحدى الحفلات... في بيت
بعض حبيباته...

بافاروتي... في أحد حبيباته...
بافاروتي... في أحد حبيباته...
بافاروتي... في أحد حبيباته...
بافاروتي... في أحد حبيباته...

بافاروتي... في أحد حبيباته...
بافاروتي... في أحد حبيباته...

بافاروتي... في أحد حبيباته...
بافاروتي... في أحد حبيباته...

ورفرت حميدة زفرة خرجت من أعماق ذكرياتها
بافاروتي... في أحد حبيباته...
بافاروتي... في أحد حبيباته...
بافاروتي... في أحد حبيباته...

[illegible]

به حتی انه کار بوقع تحت احد
ناله اس سدا تار سدا سدا سدا
خني سدا سدا سدا سدا سدا
بکست ودا سدا سدا سدا
ناله سدا سدا سدا سدا سدا

[illegible]

وَأَكْبَرُ مِنْ عَشْرَةِ أَسْفَافِ الْمَدِينَةِ عَلَى أَسْفَافِهِ
عَلَى حَتَّى يَخْرُجَ حَتَّى يَخْرُجَ مِنْ بَابِهِ وَكَهْ وَكَهْ وَكَهْ
أَيُّ أَسْفَافِ الْمَدِينَةِ حَتَّى يَخْرُجَ مِنْ بَابِهِ وَكَهْ وَكَهْ
كَهْ وَكَهْ وَكَهْ وَكَهْ وَكَهْ وَكَهْ وَكَهْ وَكَهْ وَكَهْ
أَهْلُ الْأَهْلَاءِ...

وبحث أبناء النادي عن أستاذهم في كل مكان،

من انفسه على صفة من كتمها ثم حدث لآدم
 وبنه لآخر ثم غلب في وضع حاد على مرفق
 ثم شمسها بعد ذلك ثم في كتمها حتى حاد
 حمله على صفة من لا يرى من في كتمه
 بعد ما حاد في كتمه لآدم على حاد من كتم
 ثم كتم على كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 وبني كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 في كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 على كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

و كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 و كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 من كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 القضاة أما هي فهي لا تعلم سوى
 حكمة لها النساء اللاتي كانت متفهم
 المتكررة لزوجها القابع في السجن مد

عشرة سنة بعد ذلك على
 حاد من كتمه من كتمه من كتمه
 حاد من كتمه من كتمه من كتمه
 و كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

و كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

من كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

و كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

ندحظات عانده

و كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

و كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه
 كتمه من كتمه من كتمه من كتمه

مكتبة الحياة الثقافية

سنة ٢٠١٤

والسنة والسكينة والصفوة. وقد وجد في مسرحي نظري وتطبيقي وقصصت بذلك ترسيخ الدرس القدي في عهديه. كما راهنت على ما قد يترجمه ذلك من مسعى حداثي بهدف عدم حذو هجاء هجاء

منع لا، في مسرحي
منع. من معده شرب شكلي في
شعر أبيه المحصر وفيه: الموشع في شعر سعيد
في شعره / في شعر حسين العزيري / الموشع
شعره. ثم مشتات

بعد باقي الفصل التالي المعنون (التراث الغرائبي
ووجوه الانحسار الدلالي : عودة إلى ديوان أغاني
الحياة لأبي القاسم الشابي) وفيه : تصيف القراءات /
مجادح وبرهنة / في ' الحرة ' موسيقى / ريح
غراء / الحرة / المقعد / الحراء / الحرة / الحرة

وهناك فصل نظري مهم تحت عنوان (الخطاب
الشعري ووجوه الانتفاع الدلالي : قراءة في شعرية
الأصهار ويتضمن مجموعة محاور تدلل على عمق
بحرية الباحث

أما القسم الثاني من الكتاب فقد جاء تحت عنوان:
الشعر وتحولات الدلالة .

ومن سن تر. موضوعات في تاريخها فسيه
نثر احسب اشعره لشوره تونس، وفيه تر

" الخطاب الشعري وتحولات الدلالة "

لعبد القادر عليمي' (تونس)

صدر لباحث عبد القادر عليمي كتاب جديد
بعنوان «الخطاب الشعري وتحولات الدلالة - قضايا
ومقاربات»

في بادئة وفاء يهدي المؤلف كتابه إلى استاذة الرجل
د. الطاهر الهمامي وحاء في نص الأهداء
(إلى روح أستاذي ومعلمي الدكتور الطاهر الهمامي
الهمامي حبا وعرفانا بالجميل، إلى المندفين من
الأدب التونسي عنوان هو: رسالة). إلىواصل الأهداء

(إلى شعراء تونس وشبابها ومثقفها). إلى
الصحافي / أحمد

بدرية / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

نور / شعاع

الخطاب الشعري
9

الخطاب الشعري



الشعر فقط وهو شاغله
الأول بل رقد المكتبة
بمجموعة من كتب
الدراسات التي وثق
في البعض منها
للحركة الأدبية في
وطنه، إضافة إلى
عدد من الكتب
المتروكة لنماذج
من إبداعات شعراء
عالمين الفرنسيين
بشكل خاص وآخر
ديوان صدر لسامي مهدي معنون بـ «يحدث دائماً».

ومن يتابع تجربة هذا الشاعر ولعلي أحدهم يحكم
علاقة الصداقة التي ربطت بيننا منذ أوائل ستينيات القرن
الماضي، أقول من يتابع هذه التجربة سيتعرف على
واحدة من أكثر التجارب الشعرية العراقية جيدة، ولذا
يشدنا تأنيبه وإشغاله الأنيق على الفصيدة كلمة كلمة
بحيث لا يحسن قارئ قصائده بأن هناك غائضا أو ثغرا
بها، رغم أنه يكتب قصيدته بأقل مفردات مسكنة ودالة.
فصائل جليل «يحدث دائماً» كلها قصائد قصائد،
وقد عرفنا الشاعر سامي مهدي حاذقا في كتابة قصائده
القصار المشبعة والمثخنة.

في 104 صفحة من القطع المتوسط - عدد صفحات
الكتاب - نجد 74 قصيدة، نراه يميل حتى إلى تسمية
أغلبها بكلمة واحدة، وإن أطال فيكلمتين.

هذا نموذج من القصائد، عنوانه «نشوة» :
(لا أريد لها أن تكون

بل تظل كما هي قبل التشكل
هائمة في سماء الهواجر
سارحة في مياه الظنون
موجة تنقلب في المد
والجزر

النصوص الأول : جلد الإبداع والتاريخ : الفصيدة
وثيقة تاريخية/ الانفتاح على الجديد الأغراضي
ومحاولات التويع الفني / الكتابة الشعرية بين التنظير
والممارسة الطاهر الهمامي مثالا. وفي هذا المبحث
يتوسع في دراسة متجز هذا الشاعر والأكاديمي الذي
جمع بين الشعر ونقده.

ويتحول إلى تجربة شعرية مهمة من التجارب
التونسية للشاعر آدم فتحي من خلال آخر أعماله
المنشورة (نافخ الزجاج الأعمى) تحت عنوان (الشعر
هوية أم سؤال ؟) ويتضمن هذا الفصل : مقدمة /
في القراءة الواصفة : غنيات الدخول إلى كون آدم
فتحي/ نافخ الزجاج الأعمى أيامه وأعماله / في غنيات
النصوص العناوين ثم يقرأ ديوان (دعني أمتلي بك)
لعبد الرزاق المسعودي نموذجا * .. يعنون (شعرية
التفاصيل ملص من ملامح الشعر التونسي).

هذا كتاب يرفد رصيد نقد ديوان الشعر التونسي في
قراءة ممتدة على عدة عقود من الشابي وحسين الجزيري
وسعد أي بكر إلى الطاهر الهمامي وآدم فتحي وعبد الرزاق
المسعودي كمحطات في هذا السفر الشعري المستند.
يقع الكتاب في 176 صفحة من القطع الكبير
منشورات دار زينب (تونس) 2014.

« يحدث دائماً »

لسامي مهدي (العراق)

بعد الشاعر سامي مهدي أحد أبرز الأسماء الشعرية
العراقية التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي وقد
صاغ هوزر ملاؤه ملامح مرحلة ما بعد الرواد (نازك،
السياب، البياتي، ... الحيدري شاذلي طاقة)
ويشكل هو وحسب الشيخ جعفر وحديد سعيد وفاضل
المعراوي، سعدي يوسف الماروح بين جيلين وفوري
كريم أبرز أعلام جيل الستينات.

وسامي مهدي مبدع منتج فهو لا يتوقف عند كتابة

وكما نرى قآن الشاعر قد أنجز مدونة ثرية وحقق
أمراً مهماً هو « التراكم » .
هذا عدا ترجماته وعشرة كتب نقدية مرجعية مستقدم
نماذج منها في أعدادنا القادمة .
صدر الديوان عن منشورات ميزوبوتاميا - بغداد -
2014 .

« مضيق الانتماء » لنجاة المازني (تونس)

جديد الشاعرة نجاة المازني ديوان بعنوان « مضيق
الانتماء » وهو الديوان الثالث للشاعرة بعد « أشعة في
السحاب » و« طيف اللقاء » .

يقول الناقد د. محمد البدوي عن تجربة الشاعرة :
(من « أشعة السحاب » إلى « مضيق الانتماء » مروراً بـ
« طيف اللقاء » تواصل الشاعرة نجاة المازني تسخ كونيها
الشعري إذاء في رحلتها ذاكرة مكتظة وتجربة عميقة
مع الحياة ومعاولها عجائز واستعارات لا يخلو منها
منظر شعري :
يا أجداد حكاي :

يا أجداد هذا الوطن الذي لم أنتظر

أليك يا وطني العطر
أيزهر ربيعك في
زمن

الشعر فيه يتحرق ؟
الشعر بين متاهات
براعمه يحتضر ؟

هذا الشعر الذي
(يتحرق) و(يحتضر)
ليس لنجاة المازني
غيره لتجعلها صوتاً
وأداة فعبأت صفحات
الديوان البالغة 160

أوغيمة حرة في فضاء بعيد
أورياحاً مشردة بين أفقين
أوسكرة لا إفاقة من عيها
أومجرد وعد يخلق جديد
لا أريد لها أن تكون
لا أريد لها أن تقمط بالشكل
فالشكل ليس سوى كفن من
حديد)

قصائد سامي مهدي تنظم في عالم واحد ، ومن
رؤية متبصرة للواقع العربي والعراقي منه بشكل خاص ،
ولكن قصيدته متبوعة ومتمنعة ، تنأى عن المباشرة
فهو شاعر لا يفكر بالأيدي التي تصفق ، بل بالعيون التي
تقرأ وتتمعن .

هذا نموذج ثان ، قصيدة عنوانها « تدافعات » ، وأقدمها
بنصها الكامل :

(نبدأ من أواخر الكلام

لنشعل النارين في البدء وفي الختام

فليس في البدء سوى ما قاله الحكماء والأدباء

وليس في الختام غير ما يجتره العوام

ونحن محشورون في المابين ، لا حرب ولا سلام

تقلب الأحكام والأحكام

وندفع الأيام بالأيام)

ديوان متفرد ، بشكل إضافة بارعة لمدونة سامي
مهدي وللشعر العراقي الحديث .

نشير هنا إلى أن أول ديوان صدر للشاعر حمل اسم
« مراد الفقيجة » عام 1966 تسلمه دواوين أخرى تذكر
منها : أسفار الملك العاشق / أسفار جديدة / الأسئلة /
الزوال / أوراق الزوال / سعادة عوليس / بريد القارات
/ حنجرة طرية / مرثي الألف السابع / الخطأ الأول
/ سعادة خاصة / مدونة هابل بين هابل / الطريق إلى
الوادي / ابتاء إيّا / لا قمر بعد هذا المساء .



صفحة يسع وعشرين قصيدة متقاونة الطول.

نجاة المازني شاعرة حاملة، كان حلمها هو الذي يستلهمها وكانت هي تسير هذا الحلم في كل مناهته ودرويه.

كان بينها وبين الأشياء مسافة، لا ترى في العالم والناس الاصفاء هما ورقتهما.

هي شاعرة طبيعية، مفتونة بالمناخ التونسي، فترى انبعاثها لمواطن الجمال في تلك الأماكن الطفيلة من الشمال الغربي التونسي الجميل حيث وقفت على المدينة ذات يوم لتدرس اللغة العربية في كلية الآداب بمتونة.

قدم للديوان د. محمد البديوي مقدمة طويلة جاءت تحت عنوان «مضيق الانتماء يستعصي على الفارئ العادي» - وأعود لاستعين برأيه من جديد كمتابع وقارئ لتجربة الشاعرة حيث يقول : «أن القصائد في «مضيق الانتماء» لا تسلم قيادها بسهولة، فظاهرها يخوِّسنا في متناول الفارئ الذي قد يتصور أنه يمثلها وذلك منها».

وأدرك معناها، ليفتح على قاصدها ما احتلت غير ظاهر القول وأنه يحتاج لقاءات متعددة - واهتماما خاصا بالنص ومناخاته ليسر أغواره .

وباختصار نقول أن قصائد نجاة المازني تحتاج قارئاً أوفى لينسجم له المعنى ومعناه، ويخضع له القول ومبناه).

من الصعوبة اختيار قصيدة معينة لنقول أنها تقدم لنا صورة واضحة عن اشتغالها على التجربة الشعرية. ومع هذا ما نحن نورد المقطع الأول من قصيدتها «فصل الأبوثة» :

(ارثشف من قدر مشاعري طعم النور تنشق عبق النار

لا لون غيرها للضوء أو النهار

فقط . حقايا خافقي

أرى ما في السماء

تمتص رحيق أنهار

تجذبني بألوان قزحية

تطير بي ضد التيار

وذات عمر من أعمار الحدا

في صحراء الوري

صعدت صراط اقداري

سرت وتغيرت ملامح دنياي

ابتهاجا سلامة جوي المسافر

إلى عنقوان الطهر فيك

حيث أمحت صحرائي

وتداعى لون الرجاء

والقصيدة متواصلة وطويلة نسبياً.

عدد صفحات الديوان 160 صفحة من القطع

المتوسط - صورة الغلاف لعثمان البية - منشورات دار

الكتاب للنشر والتوزيع - تونس 2014 .

«الحب والصدقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة»

ليوسف الشاروني (مصر)

بعد يوسف الشاروني أحد أبرز مجيدي القصة القصيرة العربية عندما أصدر في خمسينات القرن الماضي مجموعته الرائدة «العشاق الخمسة» والتي جاءت ضمن مجموعة إصدارات مثلت القصة القصيرة العربية في أبرز إضافاتها .

حيث نجد : «ارخص ليالي» ليوسف أدريس» و «حيطان عالية» لأدوار الخراط (مصر) و «نشد الأرض لعبد الملك نوري (العراق) وكتابات توفيق يوسف عواد وسهيل أدريس (لبنان) وعبد السلام العجيلي (سوريا) وغيرهم وقد يأخذ البحث يوسف الشاروني لكنه سرعان ما يعود للقصة القصيرة .

